
المرأة فى شعر النابغة الذبياني

تأليف
الدكتور صلاح عيد

الناشر مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة
ت: ٣٩٠٠٨٦٨

الطبعة الأولى ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م

● مقدمة :

فى البحث العلمى نكتشف الحقيقة ، وفى البحث الأدبى نكتشف الجمال (١) ، وأنا أريد أن أكتشفهما معاً فى هذا البحث الخاص بالمرأة فى شعر النابغة لأن للنابغة موقفاً كريماً شريفاً من المرأة أرجو أن نجلوه هنا ، وهو موقف يبدو لى فريداً أو يكاد يكون فريداً فى الشعر العربى ، ولأن له تصويراً رائعاً لجمال المرأة بجانيه الحسى والمعنوى ، فإذا كان المصريون القدماء ، ومن بعدهم اليونانيون قد نحتوا من الحجر تماثيل رائعة خالدة لجمال المرأة فقد نحت النابغة أيضاً من ألفاظ اللغة تمثالاً لجمالها هذا فى القصيدة التى صورَ فيها المتجردة زوجة النعمان بأمر ملكى من النعمان بن المنذر نفسه !

نعم . . نحن هنا مقبلون على استكشاف الحقيقة واستكشاف الجمال معاً فى صورة المرأة فى شعر النابغة الديبائى !

لقد دُرِسَ النابغة دراسة شاملة من قِبَل الدكتور محمد زكى العشماوى وعمر الدسوقي وإيليا حاوى^(٢) ، ولعل هذه هى أول دراسة تركز على جانب واحد من الجوانب المتعددة لهذا الشاعر الجاهلى الذى يمتاز شعره بالكثير من الخصوبة والعمق .

أما الدكتور محمد زكى العشماوى فكان أكثر الدارسين شكاً فى القصص التى رواها النابغة فى شعره ، وهى القصص التى رأيناها من أهم السمات الأسلوبية عند النابغة لاضطرابها اضطراباً واضحاً وخاصة فى جانب المرأة فى هذا الشعر ، فقد شكَّ فى قصة زرقاء اليمامة ورأى أنها وُضعت فى القصيدة

(١) انظر : Anthony Burgess : English Literature P 2 , 3 Longman Group
U . K . Limited

وضمناً^(١) بل وصفها بالضعف والإسفاف والتكلف ، وكذلك قصة الحية ، وشك شكاً حاداً فى قصيدة المتجردة والقصة المتعلقة بها^(٢) ، وأنكر ما ورد فيها من مجون ، وإن أقر بما احتوت عليه القصيدة من جمال فنى فى التصوير للمرأة ولعواطفها ، وأن القصيدة - إذا استثنينا الأبيات الخارجة عن الذوق فيها - صورة حية لامرأة فتاة المحاسن .

ولاحظ عمر الدسوقي أن النابغة كان صاحب جد شغل بأمور جلييلة الخطر فى حياته ، ولذلك قلّ فى شعره الحديث عن النساء إلا ما أتى فى أوائل القصائد من نسيب ، ومن ذكريات للماضى وأويقات الانس والسمر واللهو البرىء ، وأبدى إعجابه بقصيدة النابغة فى « نعم » التى مطلعها :

عُوجُوا فحيوا لنعم دمنة الدار ماذا تحيون من نؤى وأحجار

وسجل عمر الدسوقي ثناء النابغة على طيب خلق المرأة قائلاً إن هذا نادر فى النسيب الجاهلى^(٣) ، والحقيقة أنه نادر فى معظم الشعر العربى .

أما إيليا حاورى فقد ركز أكثر عنايته على الجانب النصى قائلاً : إنه فى كتابه هذا « النابغة .. سياسته وفنه ونفسيته » قد تضاءلت قيمة المتن والحواسى التاريخية ، وغلب عليه الانصراف الفنى والنفسى والدراسة الداخلية ، ولهذا نراه يحلل قصائد الشاعر تحليلاً مطولاً مثلما فعل بقصيدته فى المتجردة ، وهو يرى أن النابغة « لم يكن يصف من النساء إلا المرأة الناعمة المترفة الكاملة الخلق والخلق كأنها ترمز فى ذهنه إلى سعادة الحياة بذاتها » ، ويرى أن النابغة

(١) محمد زكى العشماوى : النابغة الذبياني . القاهرة ، دار المعارف ، د . ت . ص ٧٥
(٢) المرجع السابق ص ٧٧
(٣) عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ، القاهرة ، دار الفكر العربى - الطبعة الخامسة - ص ٢٣٦

« لم يكن يحن إلى المرأة الحنين الهالـك كـامرئ القيس ، ولكنه نظم قليلاً أو كثيراً من الأبيات في تمجيد جمالها وخاصة في قصيدته المتجرده » (١) .

وهذه الدراسات التي خالفنا بعضها واتفقنا مع بعضها كان لها فضل الريادة ، وكانت بشمولها تمهيداً طبيعياً لمثل هذا البحث المتخصص في جانب واحد من جوانب شعر النابغة الذي لا يملك المرء إلا أن يشهد له بالخصوبة والعمق والجمال مع ما هو مشهود لهذا الشاعر الكبير من تمكن من ناصية الفن شهد له به معاصروه وغير معاصريه .

أما منهجنا في هذا البحث فقائم على ثلاثة محاور رئيسية تتدرج تحت كل منها محاور فرعية ، والمحاور الرئيسية الثلاثة هي المعاني ، ثم المباني ، ثم الخصائص الأسلوبية في وصف المرأة في شعر النابغة .

* * *

(١) إيليا حاوي : النابغة .. سياسته وفنه ونقسيته . بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٠

الباب الأول : المعانى

● تحديد الإطار :

وردت ثلاث نساء هن : المتجردة ، ونعم ، وسعاد في ثلاث قصائد مستقلة للنايفة ، ووردت غيرهن في قصائد أخرى تضمنت الاعتذار أو المديح وهن أمامة والمالكية ، وسعاد ، وهند ، وقطام ، وسعدى . فقد ذكرت سعاد في قصيدتين إحداهما خاصة بها والأخرى مشتركة ، ونحن سنفترض أن سعاد هذه هي نفس سعاد في القصيدتين وفق « تخيل » الشاعر لنا ، لأن ذكره لسعاد في القصيدة المشتركة ، قد طال بشكل غير عادي ، وقد أبدى الشاعر فيه عاطفة حارة كما سنرى ، ووردت هند في قصيدتين مشتركتين .

والنساء ذوات التأثير الأعمق في الشاعر هن الثلاث اللاتي تناولهن في قصائده المستقلة ، سواء كان هذا التأثير خارجياً أى اضطر الشاعر إلى تغيير نمط حياته كما حدث بعد قصيدته في المتجردة ، أو كان هذا التأثير داخلياً في نفس الشاعر مما كشفت عنه قصيدته في نعم وقصيدته في سعاد . . لقد جعلته قصيدته في المتجردة يهجر مكانه ومكانته عند النعمان ويهيم على وجهه عائداً إلى حياته البدوية في قبيلته ذبيان ، ثم متجهاً إلى خصوم النعمان من الغساسنة ، بينما هو في قصائده في نعم وفي سعاد يهجر من يحب ويهجر معه موطنه ليرضى طموح عمره في بلاط الملوك تارة ويرضى دينه بالبعد عن « لهُو النساء » تارة أخرى مع كل ما يعانيه من شوق إليهن ، لكن النايفة على أى حال مثال طيب للرجل الذى يسيطر عقله وحكمته على هواه ، بل هو في ذلك مثال نادر بالقياس إلى امرئ القيس والأعشى في الجاهلية بل وكل شعراء الغزل النجدى والحضرى في الجزيرة العربية في القرن الأول الهجرى وفي النصف الثانى من ذلك القرن على وجه الخصوص ، إنه ليس ذلك الشاعر المتهالك على حب النساء المنجرف في تيارهن برغم تعددهن في حياته سواء منهن ذوات الأثر العميق في حياته وفؤاده وشعره أو ذوات الأثر العابر ،

ولا هو ذلك المغرور المعجب بنفسه . . بل هو دائماً ذلك العاشق المالك لزامام
أمره المتحكم بقوة واقتدار في عواطفه وأهوائه ، وهذا نموذج طيب للدرس على
مستويات مختلفة . وقبل أن نأخذ في درس السمات الأساسية في قصائد
النايفة في المرأة بمستوياتها المستقل والمشارك يجمل بنا هنا أن نشير إلى هذه
القصائد في هذين المستويين لتحديد إطار عملنا على النحو التالي :

(أ) القصائد المستقلة :

- ١ - في المتجرده ومطلعها :
أَمِنْ أَلَمِيَّةٍ رَاتِحٍ أَوْ مَغْتَدٍ عَجَلَانَ ذَا رَادٍ وَغَيْرِ مَزُودٍ (١)
 - ٢ - في نَعَمٍ ومطلعها :
عَوَجُوا فَحَيَّوْا لِنَعَمٍ دَمَّةَ الْبِدَارِ مَاذَا تَحْيَوْنَ مِنْ نَوَى وَأَحْجَارِ (٢)
 - ٣ - في سعاد ومطلعها :
بَانَتْ سَعَادٌ وَأَمْسَى حَبْلُهَا إِثْمًا وَاحْتَلَّتْ الشَّرْعُ فَلَا جَزَاعَ مِنْ إِضْمًا (٣)
- (ب) القصائد المشتركة ، ومطلعها على النحو التالي :
- (٤) نَأَتْ بِسَعَادٍ عَنْكَ نَوَى شَطُونُ فَبَانَتْ وَالْفُؤَادُ بِهَا رَهِينُ (٤)
 - وَدَّعَ أَمَامَةً وَالتَّوَدَّيعَ تَعْدِيرُ وَمَا وَدَاعُكَ مَنْ قَتَتْ بِهِ الْعَبِيرُ (٥)
 - وَدَّعَ أَمَامَةً إِنْ أَرَدْتَ رَوَاحًا وَطَوَيْتَ كَشْحًا دُونَهُمْ وَجَنَاحًا (٦)
 - تُذَكِّرُنِي أَطْلَالَ هِنْدَ مَعَ الْهَوَى دَعَائِمَ مِنْهَا قَائِمٌ وَمَنْزَعُ (٧)
 - أَتَارِكَةٌ تَدُلُّهَا قَطَامُ وَضَبْتُ بِالتَّحِيَّةِ وَالْكَلامِ (٨)
 - أَهَاجُكَ مِنْ سَعْدِكَ مَعْنَى الْمَعَاهِدِ بِرَوْضَةٍ نَعْمَى قُلُوبَاتِ الْأَسَاوِدِ (٩)

- (١) ديوان النايفة : القاهرة ، دار المعارف ، د . ت ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص ٨٩
- (٢) نفس المرجع ص ٢٠٢
- (٣) ديوان النايفة ص ٦١
- (٤) الديوان ص ٢١٨
- (٥) الديوان ص ١٥٧
- (٦) الديوان ص ٢٠٠
- (٧) الديوان ص ١٨٢
- (٨) الديوان ص ١٣٠
- (٩) الديوان ص ١٣٧

- أهاجك من أسماء رسم المنارل بروضة نعيمى فذات الاحاول (١)
 علقت بذكر المالكية بعد ما علاك مشيب في قذال ومفرق (٢)
 دعاك الهوى واستجهلتك المنارل وكيف تصاي المرء والشيب شامل (٣)
 طوى كشحا خليلك والجناحا ليبي منك ثم غدا صراحا (٤)

بهذا تتحدد الصورة العامة للقصائد موضع دراستنا على المستويين المذكورين آنفاً ، والتي سنتدرس مدلولاتها من ناحيتين :

- ١ - ناحية المرأة وتشمل الجانبين الحسي والمعنوي في تصوير النابغة لها .
 - ٢ - ناحية الشاعر ، وتشمل السمة الفريدة في فنه هنا وهي الترفع والعفة بالإضافة إلى تصويره لمعاناته النفسية وهو تصوير يدعم ويزيد جانب الترفع قوة وروعة لأنه ترفع يدفع الشاعر ثمناً له من جهده النفسي والعاطفي ، إنه ترفع غال عالٍ حقاً .
- ونستطيع أن نقول مطمئنين إن النابغة بنفرد دون جل شعراء العربية بوصف الجانب المعنوي للمرأة وسلوكها الاجتماعي الطيب في إطار غزلياته ، كما لاحظ عمر الدسوقي فيما أشرنا إليه في المقدمة ، هذا إلى جانب تفرده بموقف الترفع في الحب عن هذا التذلل والتهالك اللذين انساق إليهما معظم الشعراء وخاصة أصحاب ما يعرف بالحب العذري .

(٢) الديوان ص ١٨١

(٤) الديوان ص ٢١٣

(١) الديوان ص ١٤١

(٣) الديوان ص ١١٥

١ - جانب المرأة

(١) الغزل الحسى :

الواقع أن قصيدة النابغة فى المتجردة زوجة النعمان هى أبرز وأهم نماذج الغزل الحسى بل هو غزل موغل فى الحسية . . ويذكر صاحب الاغانى أن النعمان بن المنذر هو الذى دعا النابغة إلى وصف المتجردة بقوله : صفها يا أبا أمامة (١) ، وأن النابغة قد تناول فى وصفه لها مواضع معينة ، فجاء المتنخل اليشكرى إلى النعمان ، وزعم أنه لا يصف هذا الوصف إلا من جرّب ، فأحفظ المتنخل نفس الملك على شاعره ، ويذكر الأصفهاني أن المتنخل نفسه كان يُتهم بأنه على علاقة آثمة بالمتجردة ، بل يذهب إلى أن ولدين للمتجردة كانا فى الواقع ابنين للمتنخل (٢) !

إلا أننا نجد فى نسخة الديوان برواية الأصمعى من نسخة الأعلام أن بنى قريع قد وشوا بالنابغة فى أمر المتجردة (٣) ، وأن النابغة مدح النعمان بقصيدته التى مطلعها :

يا دار ميهة بالعلياء فالسند	أفوت وطال عليها سالف الأبد
ونرى شاعرنا فى هذه القصيدة يعتذر للملك ويتبرأ مما نسب إليه فى قوله :	
فلا لعمر الذى مسحت كعبته	وما هريق على الأنصاب من جسد
والمؤمن العائذات الطير بمسحها	ركبان مكة بين الغيل والسعد
ما قلت من سىء مما أتيت به	إذا فلا رفعت سوطى إلى يدى
إلا مقالة أقسوام شقيت بها	كانت مقاتلهم قرعاً على الكبد
أنبت أن أبا قابوس أوعدنسى	ولا قرار على رار من الأسد

(١) الاغانى : تونس ، الدار التونسية للنشر ، د . ت - ١١ / ٥

(٢) المرجع السابق .

(٣) الديوان ص ١٤

ويذكر الأصمعي أن النابغة قدم مع منظور بن زبّان وسيّار بن عمرو
الفزاريين وكانا قد وفدا على النعمان فدرس النابغة إليه قينة بثلاثة أبيات من أول
قوله :

يا دار مية بالعلياء فالسند

ونحصى الرواية ، فتذكر أن النابغة قال لها : غنيه إذا أراد أن ينাম ، وكذا
أبوه كان يفعل بملوك الأعاجم ، فلما سمع النعمان الشعر قال : هذا شعر
علوى ، هذا شعر النابغة ، ثم قبل شعره وعفا عنه وأكرمه (١) ، وذكر
صاحب الأغاني أن النابغة كان قد استجار بمنظور وسيّار (٢) ، وورد في « الشعر
والشعر » أن الأبيات التي حرص النابغة على أن تغنيها القينة النعمان هي
أبيات الاعتذار آنفة الذكر . وهو أقرب إلى الصواب من رواية الأصمعي (٣) .

ونظم النابغة قصيدة أخرى في الاعتذار للنعمان ، ونفى الوشاية عنه ،
ذكرها أبو عبيدة عن أبي عمرو بن العلاء ومنها قوله :

لَعَمْرِي وما عمرى على بهين	لقد نطقت بطلا على الأقارع
أقارع عوف لا أحاول غيرها	وجوه قروء تبتغي من تجادع
أناك امرؤ مستبطن لى بغضة	له من عدو مثل ذلك شافع
أناك بقول هلهل النسخ كاذب	ولم يأت بالحق الذى هو ناصع
أناك بقول لم أكن لأقوله	ولو كبّلت فى ساعدى الجوامع
حلفت فلم أترك لنفسك ريبه	وهل يائمن ذو إمة وهو طائع (٤)

ومعنى كل هذا أن قصيدة النابغة فى المتجردة قد أحدثت فى البلاط الملكى

(١) الديوان ص ٢٩ (٢) الأغاني : ٢٦١/١١
(٣) الديوان ص ٢٩١ ، والشعر والشعراء : القاهرة ، مطبعة دار الكتب سنة ١٩٦٠
ص ١٧٦ (٤) الديوان ص ٣٤ - ٣٥

وخارج البلاط الملكي أيضاً هزة قوية عنيفة كل العنف ، وجعلت أعداء الشاعر ينشطون ضده مما أخرج الملك حرجاً شديداً ، وهكذا تدهورت علاقة الشاعر بالملك وأحاطت المخاطر بالشاعر الذى نشط من جانبه للدفاع عن موقفه بل عن حياته مسدداً سهامه بذكاء وحكمة ومهارة نحو أعدائه ومسترضياً الملك بالمديح والاعتذار ، وحقاً لقد فرّ من وجهه مليكه ، ولكنه أخذ يؤمن موقعه بمثل قوله :

فإن كنتُ لا ذو الضغن عني مكذبٌ	ولا حلفي على البراءة نافعٌ
ولا أنا مأمون بشيءٍ أقولُه	وأنت بأمرٍ لا محالة واقعٌ
فإنك كالليل الذى هو مُدركى	وإن خلت أن المتأى عنك واسعٌ
خطاطيف حجن في جبالٍ متينةٍ	تُمدُّ بها أيدي إليك نوازعٌ
أتوعدُ عبداً لم يخنك أمانةٌ	وتترك عبداً ظالماً وهو ضالعٌ
وأنت ربيع ينعش الناسَ سيبه	وسيفٌ أعيرته المنية قاطعٌ
أبى الله إلا عدلَه ووفاءه	فلا النكر معروفٌ ولا العرفُ ضائعٌ ^(١)

وفى اعتقادي أن النابغة كان يشير بالعبء الخائن الذى يتركه النعمان ضالماً إلى المختل الشكرى الذى كان يُتهم بعلاقته بالمتجرده ، والذى كان أول من أوغر صدر النعمان على النابغة فيما ورد في رواية الأغاني .

وإذن فقصيدة المتجرده كان لها دوى هائل في البيئة العربية آنذاك ، والحق أنها قصيدة فريدة حقاً في إحداثها لهذا الدوى ، وهى كذلك قصيدة فريدة أيضاً من الوجهة الفنية ، فهى تبدو لى كما ذكرتُ تمثالاً فنياً رائعاً منحوتاً من ألفاظ اللغة للجمال العارى ، أراء يضاهى روعته ودقته تلك التماثيل التى نحتها المصريون القدماء واليونانيون القدماء لهذا اللون من الجمال ، إن تمثال

(١) الديوان ص ٣٨ - ٣٩

أفروديت اليونانية وهي تخرج عارية من البحر على سبيل المثال هو قصيدة منحوتة من الحجر لهذا الجمال يروى في لحظة مكثفة واحدة قصة من قصص هذا الجمال .

فهي بنا نتأمل مدلول هذا التمثال اللغوي الرائع الذي نحته شاعر جاهلي لزوجة ملك مفتون أمره في إحدى لحظات انبهاره بتخليد هذا الجمال ، ولو وجد هذا الملك في بلاطه مصوراً بارعاً لأمره بتخليده أيضاً . بالفاظ اللغة وحدها إذن ينحت الشاعر البارع هذا التمثال الحى الرائع الشامل لجمال المرأة أو لأفروديت العربية صاحبة العينين السوداوين كأنهما عينا الطيباء ، وقد زين العقد الذهبي نحرها الجميل ، أما قوامها المكتمل وبشرتها الحريرية الناعمة فهي غصن طويل ناعم يتثنى ، ثم ينحدر يبصره إلى ما يلى ذلك من مفاتن أنثوية في إقبال الحسناء وإدبارها لا يفوته شيء منها ، حتى لتبدو كالشمس في أبهى أوقات شروقها ، واللؤلؤة التي لا يكاد الغواص يراها حتى يهمل ويسجد حمداً لله وثناءً عليه ، وقد تهلل وجهه فرحاً وحبوراً بل إنها لتستوى بهذا بإزميل الشاعر المثال ثمناً من المرمر مرفوعاً لقيمته ونفاسته على قاعدة من الخزف :

نظرت بمقلة شادنٍ مترتبٍ	أحوى أحمر المقلتين مقلدٍ
والنظم في سلك يزين نحرها	ذهب توقد كالشهاب الموقد
صفراء كالسراة أكمل خلقها	كالغصن في غلوائه المتأود
والبطن ذو عكن لطيف طيه	والنحر تنفجه بشدى مقعد
مخطوطة المتنين غير مفاضة	رياً الروادف بضّة المتجرّد
قامت تراهى بين سجنى كلة	كالشمس يوم طلوعها بالأسعد
أو درة صدفية غواصها	بهج متى يرها يهمل ويسجد

أو دمية من مَرَمِرٍ مرفوعةٍ بنيت بِأَجْرٍ يشاد وقرمدٍ (١)

هنا ينتهى الشاعر من المنظر الثابت فى جملة لهذا الجمال ، لياخذ بعد ذلك فى وصفه متحركاً ومحركاً أو مؤثراً ، وهنا يأتى إلى هذا القسم الذى لا يدخل من عبث ومجون ، لكننا إذا رجعنا إلى الفن التشكيلى فى الحضارات القديمة والوسيطه ، فلن نجد هذا العبث والمجون بدءاً ، فننتأمل إذن حركة هذا التمثال كما تحملوها ألفاظ اللغة التى كانت عند العرب ريشة الرسام وإزميل النحات بل المنظر المسرحى ذاته وفق نظرية التخيل التى وضعها الفارابى (٢) وصفاً للشعر العربى :

نظرت إليك بحاجةٍ لم تقضها	نظر السقيم إلى وجوه العُسُودِ
سقط النصف ولم تُردِّ إسقاطه	فتناولتْهُ واتَّمتتْهُ باليدِ
بمخضَّبٍ رخصٍ كأنَّ بنانةً	عَمَّ يكاد من اللطافة يعقد (٣)
تجلى بقاد متى حمامةٍ إيكةٍ	برداً أسفَ لثاته بالإثمدِ
كالأقحوان غداة غب سمانه	جفت أعالیه وأسفله ندى (٤)

ثم يسترسل الشاعر فى تصوير هذا الميسم الجميل بشفتيه السمراوين وأسنانه اللؤلؤية على لسان الملك نفسه مؤكداً نسبة هذا الوصف إليه وكأنه يرى نفسه مقدماً :

زعم الهمام بأن فاهها باردٌ	عذبُ مقلبه شهى الموردِ
زعم الهمام - ولم أذقه - أنه	عذبٌ إذا ما ذقته قلتُ ارددِ
زعم الهمام - ولم أذقه - أنه	يشفى برها ريقها العطش الصدى
أخذ العذارى عقده فنظمنه	من لؤلؤ متابع متسردِ

(١) الديوان ص ٩١ - ٩٢

(٢) انظر : الفارابى : إحصاء العلوم - القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٨

ص ٨١ (٣) يروى أن النابغة طُفح هذا الإقواء بقوله :

[عَمَّ على أغصانه لمعقدٍ] انظر الديوان : ٩١ (٤) ديوان النابغة ص ٩١

لقد حرك الشاعر تمثاله بنظرة العين ، وتناول النصف والبسمة الساحرة معبراً عن هيام الملك بزوجته الحسناء هذا الهيام الذى لم يستطع كتمانها ، وإنما أفصح عنه لشاعره بعد أن دعاه إلى تخليد جمال هذه الزوجة فى شعره .

وينتقل الشاعر من عرض تمثاله ثابتاً ثم متحركاً إلى عرضه محركاً أو مؤثراً وهو تحريك وتأثير يعكس مدى هذا الجمال وقوة سلطانه حتى على أكثر الناس عزوفاً عن النساء ومتاع الحياة ، وهو الراهب الزاهد المنقطع للعبادة ، بل على أشد أنواع الحيوان نفوراً من الإنسان وهى إناث الوعول البرية فى هضابها

المساء :

لو أنها عرضت لأشمط راهب عبد الآله صرورة متعبدا
لرنا لرؤيتها وحسن حديثها ولخاله رشدا وإن لم يرشدا
يتكلم لو تستطيع كلامه لندت له أروى الهضاب الصخدا (١)

ويرسم النابغة أروع صورة لشعر المرأة على الإطلاق فى قوله :

وبقاحم رَجُلٍ أثيث نبتة كالكرم مال على الدعام المسند
وهنا يختم قصيدته ببلوغه ذروة الوصف الحسى :

وإذا لمست أجثم جائماً متحيزاً بمكانه ملء اليد
وإذا طعنت طعنت فى مستهدف رابى المجنبة بالعبير مقرمد
وإذا نزع نزع عن مستحصف نزع الخزور بالرشاء المحصف
لا وارد منها يحور لمصدر عنها ، ولا صدر يحور لمورد
ولا يعود النابغة أبداً إلى مثل هذا التصوير الموهل فى الحسية بل الكريه بالفعل كراهة شديدة فى أى من قصائده ، فقد جر عليه هذا الوصف متاعب

(١) الديوان ص ٩٢

واخطاراً جمة وأثار عليه رجالاً فى بلاط الملك وخارج هذا البلاط ، إنه أمر طارىء على الشاعر من جانب النعمان الذى أمره وشجعه على ذلك ، ومما يدل على هذا عفو الملك عن شاعره ورضاه عنه بعد أن اعتذر إليه واصطحب إليه من ساعده على ذلك كما رأينا .

● والآن ننتقل إلى صورة أخرى من الوصف الحسى فى غزليات النابغة بعيداً عن الخضر والبلاط الملكى . . إلى البادية حيث محبوبته تُعم الذى يظهر من ندمه على فراقه لها أنه أحبها حباً عميقاً قوياً ، وإن كان طموحه قد دعاه إلى هجرها . إنها بيضاء كالشمس فى أروع حالات إشراقها مكتملة القوام ، ذات عطر فواح ، وثغر له مذاق الشهد أو الراح :

بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدها	لم تؤذ أهلاً ولم تفحش على جارٍ
تلوث بعد اقتضال الدرع متزرها	لوثاً على مثل دعص الرملة الهارى
والطيبُ يزداد طيباً أن يكون بها	فى جيد واضحة الخدين معطارٍ
تسقى الضجيع إذا استقى بذى أشير	عذب المذاقة بعد النوم مخمارٍ
كأن مشمول صرفٍ علّ ريقتهـا	من بعد رقلتها أو شهد مشتارٍ (١)

ولا يزال النابغة يصف المحبوبة ببياض البشرة ونعيم الحياة واكتمال القوام فى قوله فى سعاد :

ليست من السود أعقاباً إذا انصرفت	ولا تبيع بجنى نخلة البرما
غرأ أكمل من يمشى على قدم	حسناً ، وأملح من حاورته كلما
أما قطام فهو يصف الجمال الذى تراه العين تحت الستر الرقيق ، والذى تسمعه الأذن من صوتها العذب فى قوله :	
صفحت بنظرةٍ فرأيتُ منها	تحيّت الخدر واضعة القرام

(١) الديوان ص ٢٠٢

تراثُ يستضيءُ الخُلَى منها كجمر النار يُلذّر بالظلام
كان الشنّز والياقوتَ منها على جيداء فائرة البغام^(١)
وإذا كان عمر الدسوقي قد أبدى إعجابه الشديد بقصيدة النابغة في نعم
والتي مطلعها :

عوجوا فحيّوا لنعم دمنة الدار ماذا تحيّنون من نُؤي وأحجار
فقد وقف طويلاً أمام قصيدته في قطام ، وأثنى على براعة النابغة في انتقاء
الفاظه « بحثاً عن الكلمات القوية والمعنى القوى » ، و« كل شعر النابغة -
في نظره - من هذا النمط العلوي مصقول من جميع نواحيه »^(٢) .

والحق أننا نلمح جودة اختيار النابغة لالفاظه في هذه القصيدة من خلال
قوله « صفحت بنظرة » لأن اختياره لكلمة صفحت بالذات ينسجم تماماً مع
موقفه من المرأة بوجه عام وهو موقف الترفع الذي نراه واضحاً في هذه
القصيدة والذي يتمثل في قوله :

فإن كان الدلال فلا تلجئ وإن كان الوداع فبالسلام

فقوله بعد ذلك صفحت بنظرة يشير إلى تمكن هذا الشاعر من فنه متمثلاً
في انسجامه مع موقفه في هذه القصيدة من المرأة ، وهذا الصفح يشير إلى نوع
من « التنازل » بمهد تمهيداً طيباً لوصفه لجمالها ، ولعلك توافقني على أن
تصغير تحت في هذا الموقف هو اختيار جيد لأن « تحت » تبدو « واسعة » في
دلالتها على ما يفصل بين النظر وبين المرأة من هذا القرام أو هذا الستر البالغ
الرقّة ، فتحت اختيار بارع لتصوير ذلك ولو أنها تبدو للوهلة الأولى غريبة
على السمع لندرة استعمالها بوجه عام فنحن نقول قبيل تصغيراً لقبيل المشيرة
إلى البعد الزماني ولا نقول تحت تصغيراً لتحت في إشارتها إلى البعد المكاني ،
ولكن شاعرنا وفي هذا العصر المبكر من عصور العربية يرى أن قوله تحت

(٢) عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ص ٢٤٠

(١) الديوان ص ١٣٠

القرام لا يحقق مراده بالدقة الكافية فلنكن « تحت » هذه التى تشف عن رقة متناهية فى هذا الستر . . إنه شاعر حساس حساسية شديدة لاختيار اللفظ، وهذه الحساسية هى فى الواقع أهم ما يمتاز به الشاعر البارع على غيره . ثم ما رأيك فى هذه التراتب التى « يستضىء » الحللى منها ، إنها تذكرنا بهذا الطبيب الذى هو نفسه يزداد طبيباً فى قوله فى نعم :

والطبيب يزداد طبيباً أن يكون بها فى جيد واضحة الخدين معطار^(١)

إن استضاءة الحللى يوحى باستمداد الحللى لبريقه من هذه التراتب « المنيرة » جمالاً ونضرة ، لكن أروع من هذا الاختيار للفظ الموحية وصفه لهذا الجمر الذى « بذر » فى الظلام فهذه الشدة الذى نراها فى كلمة « بذر » تعكس دقة لا حدود لها فى اختيار الكلمة الموحية لأنها تشير لا إلى حركة واحدة هى بذر بل إلى حركات متتابعة فى بذر هذا الجمر مما يصور بدقة هذا البريق المتتابع للحلى .

* * *

(ب) الوصف المعنوى :

نستطيع أن نقول مطمئين أن النابغة ينفرد أو يكاد ينفرد بهذا اللون من تناول القيم المعنوية والسلوكية للمحبوبة ولا نكاد نعثر إلا على شذرات نادرة من الإشارة إلى الاخلاق الطيبة للمرأة فى الشعر الجاهلى من قول سويد بن كاهل :

تُسَمِّعُ الحَدَاثَ قولاً حسناً لو أرادوا غيره لم يُسَمِّعْ^(٢)
أو قول الشنفرى :

أميمة لا يخزى ثناها حليها إذ ذكر النسوان عفت وجلت
إذا هو أمسى أب قرة عينه مآب السعيد لم يَلْ أين حلت^(٣)

(١) ديوان النابغة ص ٢٠٢ (٢) المفضليات : ١٩١/٢

(٣) الأغاني : ٩١/٢١ ، والمفضليات : ١٠٦/١ ، وانظر أيضاً : المرأة فى الشعر الجاهلى للدكتور أحمد الحوفى . القاهرة ، دار الفكر العربى ، د . ت . ط ٢ ص ٣٥٥ وما بعدها .

وحتى شعراء الغزل العذري نراهم يقفون فقط عند الجانب الحسى من المحبوبة لا يتجاوزونه إلى الجانب المعنوى ، فقيسُ بن الملوّح وهو إمام الغزل العذري لا يذكر من ليلى فى غمرة آهاته وعذاباته غير العينين والجيد والساق مشبهاً إياها بالظبية :

فعيناك عيناها وجيدك جيدها ولكن عظم الساق منك دقيق
ثم هو يذكر القرون (شعرها الملتف) والثغر فى قوله لزوج ليلى :
يربك هل ضمنت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبّلت فاهها ؟
وهل رقت عليك قرون ليلى رفيف الأقحوانة فى نداها (١) ؟
ولم يذكر قيس إلا مرة واحدة حياء ليلى وقصدها فى الكلام :

خود إذا كثر الكلام تمسّدت بحمى الحياء وإن تكلم تقصد (٢)

لكن نجد هذا فى أكثر من موضع عند النابغة الذبياني . فهيا بنا نتأمل هذا اللون الفريد على قلته من الغزل الراقى حقاً والذي يمكن أن يوازن بل لعله يحو زلة النابغة فى تورطه فى هذا الوصف الموهل فى الحسية الذى قام به بأمر من الملك النعمان ، وإن لم يمنعه النعمان بطبيعة الحال من تناول الجانب المعنوى لزوجته ، لكن يبدو أن الشاعر كان يتفهم رغبة الملك فى وصف الحس والحس فقط آنذاك ! يقول النابغة فى وصف « المالكية » :

إذا غضبت لم يشعر الحى أنها أريت ، وإن نالت رصاً لم تزهق
على أن حجلها وإن قلت أوسعا صموتان من ملء وقلة منطق (٣)

فهى امرأة لا يعلو صوتها فى حالتى الغضب أو الفرح ، إنها متزنة فى سلوكها حكيمة فى تصرفها تميل إلى الهدوء والصمت لا إلى الضجة والثروة ، ولا شك أن هذا السلوك لون من الجمال ، فليس الجمال كله جمال الجسد ، إنه ليس الجمال الذى يُمتع الحواس ، بل هو الذى يُمتع العقل ، إنه الجمال العميق الباقي فى مقابل الجمال السطحي الزائل .

(٢) المرجع السابق .

(١) الأغاني : ٢٣/٢

(٣) ديوان النابغة ص ١٨١

والناطقة يشير إلى السلوك الطيب الحميد للمرأة حين يذكر أن محبوبته تُعم طيبة السلوك مع أهلها وجيرانها لا تمتد إليهم منها أذى اليد أو اللسان :
 بيضاء كالشمس لاحت يوم أسعدها لم تؤذ أهلاً ولم تفحش على جارٍ
 ويبدو أن هذا هو أقصى ما يصل إليه السلوك الطيب من جانب المرأة ..
 ألا تؤذى بفعل ولا تفحش بلسان ، كما أن سابقتها لا تثرثر ولا تسرف في
 إبداء السخط أو الفرح ، وحقاً إن هذا ليس شيئاً هيناً لأنه ينم عن نفس كريمة
 وعنصر طيب ، ولعل هذا هو أروع مظهر للجمال إذ بدون ذلك لا قيمة
 لجمال جسدي ، يهبط به على الفور بل يحوه محو أي سلوك سيء من
 جانب المرأة !

* * *

٢ - جانب الشاعر

(١) الترفع :

إذا كان وصف الجانب المعنوي أو السلوكي الطيب في مجال الغزل أمراً نادراً جداً ، بل يكاد يكون معدوماً في الشعر العربي مما جعل ظهوره عند الناطقة شيئاً جديراً بالاحتراف والتقدير ، لأنه يبرز لوناً من جمال المرأة لا يراه إلا ذوو البصائر السليمة ، فإن ترفع الرجل واحتفاظه بكرامته في الحب والموازنة بين متطلبات القلب ومتطلبات العقل والحكمة هو أيضاً ملمح نادر جداً في الشعر العربي ، بل لعله نادر كذلك في الحياة ، وتأمل معي أشعار الغزل فستراها مليئة بتدله وتوكله المحبين تدلها وتوكلها لا يحافظون فيهما على الكرامة ، لأنهم يعلمون أن لا أحد يجد في ذلك ما يشين الرجل ، فهو يتذلل ويبكي ويعلن أنه أضعف من أن يحتمل غضب المحبوبة أو هجرها ، والشعراء ربما باستثناء لييد في العصر الجاهلي والمتنبي في العصر العباسي يسرفون في هذا الجانب إسرافاً شديداً ، ولذلك لا نستطيع أن نكتف دهشتنا إزاء قول الناطقة لواحدة ممن ذكرهن في شعره :

اتاركة تدللها قطاماً وضناً بالتحية والكلام
 فإن كان الدلال فلا تلجى وإن كان الوداع فبالسلام !

ألمست معى فى أننا أمام موقف غريب نسيباً : إذا قارننا هذا المعر بهذا البحر
الخصم من التذلل للمحبوبة فى طول الشعر العربى وعرضه ؟

أين هذا من قول الأعشى مثلاً :

وَدَخَ هَرِيرَةً إِنَّ الركبَ مَرَحَلُ وهل تطيق وداعاً ربا الرجل ؟ (١)

أو من قول أبى نواس فى جنان تلك الجارية الذى ملكت عي به وقلبه :

لا تبك ميتاً حَلَّ فسى حفرة وابك قتيلاً لك بالسباب ! (٢)

أو حتى من قول المتنبي :

فى الخد إن عزم الخليل رحيلاً مطر تزيد به الخدود محولاً (٣)

أما النابغة فلا يقبل دلالة من المحبوبة ولا يقبل هذا البخل من جانبها حتى
بالتحية .. إنه يأمرها أمراً بالآ تلج فى هذا الدلال ، أما إذا كانت قد أرمت
الرحيل فبالسلام وبالسلامة !

وها هو يعد هيامه بسعاد سفهاً ، هذه البيضاء المتعمة التى هى أكمل الناس
حسناً وأملحهم كلاماً ! حب مثل هذه المرأة الجميلة لون من السفه عند
النابغة ، وحين تبكى سعاد الجميلة خشيتها عليه من رحلانه الخطرة المستمرة
يرد عليها بأدب أنه لم يعد يحل له لهو النساء ، فالدين يدعو إلى ما هو أهم
وأعظم من هذا اللهو ، وها هو قد شمر عن ساعده مع غيره على هذه الإبل
المزمنة غائرة العيون التماساً لرضا الله وبره ورزقه :

بانن سعاد وأمسى حبلها المنجذما واحتلت الشرع الأجزاء من إضما

(١) ديوان الأعشى الكبير : بيروت ، دار الكتب العلمية ، سنة ١٩٨٧ ص ١٢

(٢) ديوان أبى نواس : بيروت ، دار الكتاب العربى ، تحقيق أحمد عبد المجيد
الغزالي ، ص ٢٤٢

(٣) ديوان المتنبي : ٣/٣٤٩ ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، سنة ١٩٨٠ ص ١٦٠

إحدى بلى وما هام الفؤاد بها إلا سفاهاً (١) وإلا ذكراً حلماً
ليست من السود أعقاباً إذا انصرفت ولا تبيع بجنى نخلة البرما
غراً أكمل من يمشى على قدم حسناً ، وأملح من حاورته كلما (٢)
قالت أراك أخا رحلي وراحلة تغشى متالف لن ينظرنك الهرما
حيّك رمي فأنا لا يحل لنا لهو النساء ، وإن الدين قد عزما
مشعرين على خوصي مزمنة نرجو الإله ، ونرجو البر والطعما

أرأيت إلى هذا الشاعر الذي ترحل حبيبته ذات الجمال فلا يقول « قفا نيك
من ذكرى حبيب ومنزل » ، ولكنه لا يعد عهد الهوى إلا سفاهاً وإلا ذكراً
حلماً ؟ إنه لا يهلك أسى ولا يدعو أصحابه إلى أن يتماسك ويتجلد كما كان
شان طرفة ، لكن المحبوبة نفسها تدعوه صراحة إلى أن يبقى إلى جوارها وألا
يجشم نفسه عناء السفر ومخاطره ، فإذا به يجيبها أنه لا يحل له لهو النساء
وأنه عازم على أن يسلك طريق الدين ويرضى الإله ويبره !

ومع كل هذا فتنحن مع شاعر حكيم عاقل متواضع لا يطير زهواً وخيلاء
وغروراً بنفسه ، وهو يرى الحسناء البيضاء الغراء مكتملة القوام ساحرة الكلام
تزين له البقاء إلى جوارها وتكره عنده السفر والعناء !

ألستا أمام نموذج مختلف كل الاختلاف من الشعراء بل من الناس عامة ؟
إنه نموذج نادر يمتد بصره من سطح الأشياء إلى أعماقها وحقائقها ، فلا
يستخفه الغرور بنفسه وإنما يظل على هدوئه وحكمته وعقلانيته .

(١) في الديوان « إلا السفا » ، لكن عطف ذكره عليها تقبض تنكيرها لاستقامة
تركيب هذا الشطر الأيسر من البيت ، ص ٦١
(٢) وردت الجملة الأخيرة هكذا : « وأملح من حاورته الكلام » ، وواضح أن تنكير
التمييز وهو الكلم هنا أصبح ، الديوان ص ٦١

والنايغة فى موقف آخر يغالب هواه مغالبةً شديدة ، ويحقق انتصار العقل على العاطفة ، إنه يمر بأطلال ديار نُعم وقد خلت منها وغيّرتها الرياح السوافى لكن الدار تأبى أن تكلمه ، فقد غدر بصاحبها وهجرها هجراً ترك فى نفسها جرحاً غائراً لا يُنسى ، ولقد قضى معها أوقاً سعيدة هائلة يخبرها بما لا يخبر غيرها من الناس بأسراره وهى تبادل له هذه المكانة الخاصة . . . ولأن هذا الحب الذى ربط بين قلوبهما كان قوياً فلم يستطع شاعرنا أن يتخلص منه بعد أن بدا له أنه عماية وضلال ، وما هو قد أفاق أخيراً من هذه العماية وهذا الضلال ، وأن له أن يمضى إلى ما يراه رشداً وسداداً . والدارس لحياة النايغة يعرف أن هذا الرشد يتمثل فى قصده البلاط الملكى وبناء مجده هناك حيث ينال المكانة والثروة عند النعمان بن المنذر ، وقد حقق النايغة بالفعل ما أراد ، لأن بقاءه فى البادية إلى جانب محبوبته « نُعم » لن يبلغه شيئاً من هذا ، لكنه لم يكن يعلم أن امرأة أخرى هى المتجردة ستكون السبب فى هربه من البلاط الملكى لينجو بحياته عائداً إلى البادية مرة أخرى ولأنه تعود نعيم الحياة الحضرية وجاه الصلة بالملوك ، فقد مضى إلى الغساسنة ثم عاد مرة أخرى إلى المناذرة ، وهكذا نرى أننا لكى نفهم النص الشعرى حق الفهم ، فإن علينا أن نلتمس إضاءة ولو مختصرة من الأحداث به المحيطة والباعثة عليه .

والآن لتأمل لا مجرد كيف ترفع النايغة عن موقف الذل والبيكاء المعهودين فى الهوى ، بل كيف اتخذ قرار الهجران الصعب وكيف تحمل ما بلغه من أسف المحبوبة وعتابها ، وأهم من ذلك تلك النظرة العابرة التى فاجأته بها ، وقد هم بالرحيل فعلاً ، والثى انقضت فيها ومعها كل شئ بين الحبيبين بينما هو فى بقايا منازل نعم يتذكر أيامها :

عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدارِ	ماذا تحبون من نسوى وأحجار ؟
أقوى وأقفر من نعم وغيّره	هوج الرياح بهابى الترب موأر
وقفت فيها سراة اليوم أسألها	عن آل نعم أمونا عبر أسفار

فاستعجمت دار نعم لا تكلمنا
فما وجدتُ بها شيئاً ألوذُ به (١)
وقد أرائى ونعما لاهيَّين بها
أيام تخبرنى نعم وأخبرها
لولا حبالٌ من نعم علقْتُ بها
فإن أفاقَ فقد طالَتْ عمايته
أُنِيتُ نعماً على الهجران عاتيةً
سقى ورعياً لذلك العائب الزارى (٢)

أرأيت إلى هذا الشاعر الذى يبادر هو إلى هجر محبوبته التى يصفها فى هذه القصيدة بصفات الجمال المادى والمعنوي التى عرضنا لها فيما سبق . . وهو فى هذا الهجران مهذب كريم الخلق لكنه مع ذلك صريح مع نفسه هنا فى اعتباره هذا الهوى عمايةً وضلالاً لأنه يحول دون تحقيق طموحه فى الحياة لقد سبقه غيره من الشعراء إلى نبيل المكانة فى بلاط الملوك فى هذا العصر ونالوا ما نالوا من شهرة ومجد وجاء وما (٣) ، فما الذى يشدّه إلى البادية ؟ إنه يحب أن يقسو على نفسه وقلبه وعلى من يحب أيضاً فى سبيل تحقيق المجد ، والاختيار بين متطلبات القلب والعقل هى قدر الإنسان فى كل زمان ومكان ، وهو أصعب ألوان الاختيار ، وأشدُّ أوقات اتخاذ القرار صعوبة على الإنسان ، وامتحاناً لقدرته على الاحتمال .

فشاعرنا يهجر سعاداً التى تبذل جهدها لتبقيه إلى جوارها وهو يهجر نعماً

(١) هكذا فى جمهرة اشعار العرب للفرشى ، وهى أجمل وأوقع مما ورد فى الديوان برواية ابن السكيت ، إذ ذكر « أعوج » بدلاً من « ألوذ » ص ٢٠٢

(٢) ديوان النابغة ص ٢٠٢

(٣) حسد حسان بن ثابت النابغة على مكانته عند النعمان . انظر الاغانى : ٢٥/١١ ، طبعة تونس .

التي تعتب عليه عزمه على الرحيل عنها ، وهو يأمر قطام ألا تلج في الدلال
إما إذا كانت قد أزمحت الرحيل فبالسلام ! ومع هذا فلا تبدو في شعره أية
لمحة من لمحات الغرور ، وكل ما في سيرته يؤكد أنه رجل فاضل الخلق
مستقيم السبيل راجع العقل .

وها هو النابغة يضيف امرأة أخرى إلى اللاتي أثر الابتعاد عنهن موسعاً دائرة
الغربة والدهشة التي لا نجد لها مثيلاً عند شاعر آخر ، أما هذه المرأة فهي
أمامة التي يهجرها أجمل هجران ، إنه لا يتحاشى مواجهتها كما فعل مع نعم
حتى تراه مصادفة وهو يعد العدة للرحيل ، وهو لا يختار الطرف الآخر من
هذا الموقف معلناً لها أنه لم يعد يحل له لهو النساء حين دعت للبقاء كما فعل
مع « سعاد » لكنه يقف بين التقيضين موقفاً شجاعاً كريماً مهذباً غاية التهذيب
فهو يدعو نفسه إلى توديعها بعد أن نوى الفراق وطوى جناح المودة ، وليكن
هذا الوداع وداع المحبة والسماح لا وداع الملق والتكره ، وليفترقا افتراق
الأصدقاء :

ودّع أمامة إن أردتَ رواحاً وطويتَ كشحاً دونهم وجناحاً (١)
بسوداع لا مَلِيق ولا متكأه لا بل يعمل تحيةً وصفاحاً
واهجرهم هجر الصديق صديقَه حتى تلاقيتهم عليك شحاحاً

وهو في هذا الموقف يستند إلى قاعدة قوية من الحكمة الرائعة ممثلة في هذه
النظرات الثاقبة إلى الحياة والسلوك فيها ، تلك النظرات التي أراها أثمن ما في
الكلام البشري من جواهر تضيء الطريق أمام الإنسان في رحلة الحياة أياً كان
الزمان والمكان :

لا خير في عزم بغير روية والشك وهن إن نويت سراحاً
واستبقِ ودك للصديق ولا تكن فتباً يعضّ بغارب ملحاحاً

(١) الديوان ص ٢٠٠

ضَعْنًا يَدْخُلُ تَحْتَهُ أَحْلَاسَهُ شَدَّ الْبَطَانُ فَمَا يَرِيدُ بِرَاحِأَ
وَالرَّفَقُ يُمَنُّ وَالْأَنْسَاءُ سَعَادَةٌ فَاسْتَأْنِ فِي رَفَقِي تَلَاقِي نَجَاحًا
وَالْيَاسُ مِمَّا فَاتَ يُعْقِبُ رَاحَةً وَلَرُبَّ مَطْعَمَةٍ تَعُودُ ذِبَاحًا

إن المرء ليعجب أن يكون هذا الشعر جاهلياً ، وأن تكون بيتنا وبينه هذه القرون المتطاولة . . لكن هذا هو الخلود بعينه . . إنه شعر يعلو على الزمان ويتجاوزه لأنه ارتبط بثوابت أزلية في السلوك الإنساني الحكيم الرشيد في مثل قوله :

لا خير في عزمٍ بغير رَوِيَّةٍ والشكُّ وهنٌ إن نويتَ سراحًا
ومثل قوله :
والرفقُ يُمنُّ والأنساءُ سعادةٌ فاستأنِ في رَفَقِي تَلَاقِي نَجَاحًا (١)

* * *

(ب) - المعاناة :

ولم يكن هذا الموقف المترفع في الحب ترفعاً نادراً من جانب النابغة أمراً سهلاً ميسوراً ، وإلا لفقد قيمته ، لكنه موقف يأتي بالرغم من معاناته النفسية البالغة . . إنه يترفع ويحتفظ بكرامته ويُغَلِّبُ مقتضيات العقل على نزعات العاطفة القوية مع شدة إعجابه بالجمال وتعلق فؤاده بصاحبة هذا الجمال الذي لم يقصره فقط على ما هو محسوس ، بل امتد به إلى ما هو مدرك من سلوك طيب محمود ، وحتى القصيدة الشهيرة التي وصف النابغة بها المتجردة زوجة النعمان بأمرٍ صريح من النعمان لم تَحُلْ من معاناة . . تلك المعاناة النقية التي تمثلت في خوفه وقلقه . وهو ينحت هذا التمثال اللغوي لجمال المرأة - من أن يبذى شبهة الإعجاب الشخصي بها ، فهو ينسب إلى الهمام وصفه لشعرها

(١) الديوان ص ٢٠٠

ويكرر في ثلاثة أبيات متوالية نسبة وصف عذوبته إلى الملك شخصياً (١) ، لكن الشاعر في آخر بيت في القصيدة لا يستطيع إلا أن يسجل أثر هذا الجمال الفتان على الجميع في قوله :

لا واردة منها يحور لمصدر عنها ولا صدر يحور لمورد

فلم يكن النعمان وحده هو المعجب بجمال هذه المرأة ، وإنما كان هناك معجبون آخرون أثار غيرتهم وحفيظتهم اختصاص النعمان النابغة بوصف جمالها أو نحت هذه التمثال المخلد لهذا الجمال وعلى رأسهم المنخل اليشكري الشاعر الذي كان من الواضح أنه تزعم المعركة ضد النابغة في بلاط النعمان فيما مر بنا على أثر نظمه للقصيدة ، وإن كان عمر الدسوقي قد شك في الرواية الخاصة بالمنخل لتناقضات حملتها (٢) .

كانت هناك إذن معاناة من النابغة باعتباره شاعراً يحس بالجمال إحساساً مضاعفاً قبل وأثناء عمله الفني ، تبعثها معاناة أكبر وأعظم حين اضطر إلى الفرار من وجه الملك ليتجو بنفسه من غضبته وليثبت له باعتذاراته الكثيرة براءته من كل ما ألحق به الخصوم من تهمة بشأن المتجربة ، ووصل تصويره لحاله إلى هذه الدرجة الفريدة المؤسفة من شاعر اشتهر بالمكانة العالية والحفاظ على كرامة نفسه في قوله للنعمان :

فجنتك عارياً خلقت ثيابي على خوف تظن بي الظنون (٣)

كانت هذه معاناة النابغة من المرأة في الحضر وفي البلاط الملكي خاصة لكن معاناته في البادية كان لها لون آخر ، هو ذلك الذي يتصارع فيه العقل والعاطفة صراعهما الأزلي الجبار في نفس الإنسان ، وغالباً ما تقترب هذه المعاناة بالحكمة عند النابغة . . إنها الصدر الحنون الذي يلجأ إليه معتصماً من

(٢) عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ص ١٧٣

(١) الديوان ص ٩٥

(٣) الديوان ص ٢٢٢

قسوة الألم ، فهو كإنسان يدفع ثمناً غالياً لمغالبة هوى النفس ، وهو فى نفس القصيدة التى ذكر فيها أن حبه لنعم كان عماية وضللاً أفاق منه أخيراً ، يرسم ببراعة صعوبة الموقف الذى فوجئ به بالمحبة بينما كان يهيم بالرحيل :

رأيت نعماً وأصحابى على عجلٍ والعيس للبين قد شُدَّتْ باكوار
فريع قلبى وكانت نظرة عَرَضَتْ حيناً وتوفيقَ أقدارٍ لاقدارٍ (١)

فللمقل أن يتخذ ما شاء من قرارات ، ولكن للقلب نزعاته الفطرية التى تتطلب التغلب عليها إرادة قوية يدفع ثمنها الإنسان . . إنه الصراع بين الفطرة الثابتة ومتغيرات الحياة المتلاحقة . إن قول الشاعر « فريع قلبى » يلخص كل ما فى هذا الموقف من دقة وصعوبة بالغة ومن صراع قوى فى نفس الشاعر ، وهو صراع يعاينه بعد أن أقدم على الرحيل بالفعل ، فعندما بدأت النجوم تغيب فى هذه الليلة أخذ الشاعر يرى وجه المحبوبة فى ضوء البرق وفى سنا النار وأخذ غناء الحمام أو نواحه يذكره بها وبالأيام التى سعد فيها معها ، تلك الأيام التى لن تعود أبداً ، والتى أنهاها هو نفسه بيده بل بسفاهة رأيه ، كما يقول ، هذا رأى المتردد المغيار :

أقول والنجم قد لاحت أو أخيره إلى المغيب تبين نظرة حار (٢)
المحة من سنا برقي رأى بصري أم وجهه نعم بدا لي أم سنا نار
بل وجهه نعم بدا والليل معتكر فلاح من بين أثواب وأستار
إنَّ الحمولَ التى بائت مهجرة يتبعن كلَّ سفيه الرأى مغيار
إذا تغنى الحمام الورق ذكر نسي ولو تعزيت عنها أم عمَّار (٣)

(١) الديوان ص ٢٠٢

(٢) الديوان ص ٢٢٣

(٣) الديوان ص ٢٠٢ - ٢٠٣ ، والبيت قبل الأخير محذوف فى رواية ابن السكيت

هنا ومثبت فى جبهة أشعار العرب للقرشى .

والناطقة بعد هذا الوصف لمعاناته في اتخاذ قراره الصعب يُسْقَط هذه المعاناة على وصفه للحيوان الذي أقله في رحلة الهجران ، فهذه الناقة القوية أشبه بثور يقاسى ألوان العذاب النفسى والجسدى في هذه الصحراء ، أما العذاب النفسى فهو فيه شبيه بشاعرنا . . إنه عذاب الوحدة وفقد الأحباب ، فهو :
مطرَد أفرَدَتْ عنه حلائله

من وحش وجرة أو من وحش ذى قار^(١)

ولا ينفرد الناطقة بإسقاط حالته النفسية على الحيوان لأننا نرى ذلك عند ليبد العامرى الذى أسقط مشاعر الفقدان على بقرة وحشية فقدت وليدها ، وعلى حمار وحشى يخشى فقدان أثنائه فهو يغار عليها غيرة شديدة^(٢) !

ولا يقف الشاعر دائماً موقف المبادر بالهجران الذى يُغْلَب عقله على عاطفته بل هو يعانى أحياناً ما يعانى غير من أهل هذه البيئة . . بيئة الرحيل المستمر ، من آلام الفراق للأحبة ، فيها هو خليله قد طوى جناحه وانصرف عن وده ، وقد دفعت به نيته من مكان لآخر :

طوى كشعاً خليلك والجناحاً ليين منك ثم غدا صراحاً
دعته نية عنا قذوفاً وعاف السر فانتجع الملاحاً
ألم تَكُ داره بمحمل آمن خصيب حيث أغرب أو أراحاً
وها هو يشكو شكوى أهل هذه الصحراء لواقع هذا الفراق :

فيا لك حاجة في صدر حب رأى الأظفان باكراً فياحاً
كان الظعن حين طقوناً ظهر سفين الشحر يمت القراحاً^(٣)

(١) هناك اختلاف في اسم المكانين بين الجمهور والديوان الذى يذكر نية وتعشار .

(٢) ابن النحاس : شرح القصائد المشهورات . بيروت ، دار الكتب العلمية ، سنة

(٣) ديوان الناطقة ص ٢١٤

١٩٨٥ ص ١٣٩

وها هي الهودج قد بدأت رحلتها ولا ندرى لماذا رها الذعر من أفلتهن ،
لكن ترك هذا المحل الآمن الحصيب إلى سواء ، لا بد أن يكون له دافع غير
عادي هو ما أشار إليه الشاعر بقوله : « نية قذوف » :

كان على الحدوج نعاج رمل
وإذا هو على أثر ذلك المغبون المغلوب على أمره ، التمل من كأس الغربة
المر ، لا يملك عزاء أو سلواناً ، تلاحقه ذكريات الماضي ، ولا يجد راحة له
إلا في الموت ، وهو يلوذ أخيراً بالحكمة التي تؤكد أن كل الأحباب لهم مصير
واحد حتى أولئك الذين سعدوا بالحياة وأفلحوا فيها كل الفلاح :
فيت كأنسى يسر غيبين يقلب - بعد ما اختلج - القداحا
أو التمل التزييف تعاورته ندأسي غربة فسقتسه راحا
أكفكف عبرة غلبت عزائي إذا نهنتها عادت دباحا
فلست بشارك ذكر التصابي وما قد فات إلا أن تراحا
وأكره أن يلاقى المرء حتف وفي المكروه يلقي المستراحا
وكل فسى شتعبه شعوب وإن أترى وإن لقي الفلاحا (١)

ومرة ثانية يعبر النايفة عن نفس المعاناة التي يشترك فيها مع بقية الشعراء ،
وعن العذاب الناجم عن رحيل المحبوبة بعد أن اتخذ مرات عديدة موقف
المبادر بالهجرا والمغلب للعقل على العاطفة ، وإن لم يسلم حتى في هذه
الحالة أحياناً من العذاب النفسي ، ولا ندرى إن كانت سعاد التي يذكرها في
هذه القصيدة هي سعاد التي ذكرها فيما سبق أم لا وإن كنا قد ملنا إلى أنها
هي فيما سبق . ومع سعاد آنفة الذكر التي خصص لها قصيدة مستقلة رأيناها
يرفض بأدب دعوتها إلى البقاء بنجوارها لأنه لم يعد يحل له لهو النساء ،
وهو في طريقه مع رفاقه على « الخوص المزعة » يرجو وجه الله وبره ورضاه ،
أما هنا في هذه القصيدة المشتركة فهو يعبر عن حال بائسة كل البؤس لم يعبر
عن مثلها من قبل فهو يؤكد للنعمان أنه :

(١) الديوان ص ٢١٤

لو اختانتك منى ذات خمسٍ يمىنى لم تصاحبنى اليمىنى (١)

وهذا الداهية الكاذب الذى وشى به عند مليكه جعله فى شر حال يقلب
أمره أظهوراً وبطوناً ، وقد ملكه الخوف وليس له إلا مليكه معقلاً وحصناً بعد
أن أعيتته المعاقل والحصون ، وها هو يقدم عليه عارياً خلق الثياب سىء المظهر
والمخير :

أنا نسى أن داهية تآذى	على شحط أذاك بها ميسون
فيت كائنسى حرج لعين	نفاه الناس أو دنس طعين
أقلب أظهوراً أمرى بطوننا	وهل تغنى من الخوف الفنون
أغيرك معقلاً أبهى وحصناً	فأعيتنى المعاقل والحصون
فجئت عارياً خلقاً ثيابسى	على خوف تظن بى الظنون (١)

والنايغة على هذه الحال لا تتوقع أن يعبر فى حبه عن ترقع أو اعتزاز
بنفس ، بل هو يعبر عن حال بائسة أيضاً قريبة من الحال البائسة التى صورها
فى قصيدته الحائية التى عرضنا لها منذ قليل ، فقد نأت سعاد التى تعلق بها
قلبه ، وقد رمته بنيلها الذى لم يحن معه حينه بعد ، وهو لا يستطيع زيارتها
لأن بين قبيلته وقبيلتها حرب ربون فمزارها صعب بل خطر كل الخطورة ، وها
هو جبل المودة الذى كان يربط بينه وبينها قد غدا واهياً بعد متانة وقوة ،
والنايغة فى مثل هذه الحال يلوذ بالعزاء المعروف ، وهو أن كل إلفين سوف
يفترقان يوماً ، بل إن الحى نفسه مفارق الحياة مهما نال منها من الغنى والجاه :

نأت بسعاد عنك نوى شطون	فباتت والفؤاد بها رهين
بنيل غير مطلق إليها	ولكن الحوائن قد تحين
عدتنا عن زيارتها العوادي	وحالت بيتنا حرب ربون

(١) الديوان ص ٢٢٢

وحلت فى بنى القين بن جسر
فكيف مزارها إلا بعقد
فإن تك قد نأت ونأيت عنها
فكل قرينة ومقر إلف
وكل فتى وإن أمشى وأثرى
فقد نبغت لنا منهم شئون
ممر ليس ينقضه الخسوف
وأصبح واهياً حبل متين
مفارقة إلى الشحط القرين
ستخلجه عن الدنيا منون^(١)

فهذا الشاعر الذى انفرد من بين الشعراء جميعاً بتغليب العقل على الهوى
والذى يبادر إلى هجر المحبوبة الجميلة خَلَقًا وَخُلُقًا ثم به هذه اللحظات من
الضعف التى يلوذ أثناءها بالحكمة يعتصم بمقلها الراسخ من تيار الأحداث
وموجها العاتى ، ذلك الذى لا بد أن يحس الإنسان أمامه بالضعف والعجز
وقلة الحيلة مهما كانت قوة نفسه ورباطة جأشه .

* * *

(١) الديوان ص ٢٢٣

الباب الثاني : المباني

ها نحن قد بحثنا الحقيقة في موضوع المرأة في شعر النابغة مستنديين إلى النصوص ومفيديين بما بين أيدينا من الروايات ، ولعل موقف النابغة من المرأة - كما صورته في شعره - قد اتضحت جوانب صورته اتضاحاً كافياً ، وهو في الواقع موقف يضيف نقطة مضيئة إلى صورة الشعر العربي ، فعدا الحالة التي نحت فيها تمثالاً رائعاً من ألفاظ اللغة لجمالها بإيعاز ملكي ، نراه أميل إلي الحكمة والعفاف والترفع في علاقته مع المرأة بالرغم من معاناته في حبها .

والآن لننتقل من المعاني إلى المبادئ ممثلة في بناء القصيدة المستقلة والقصيدة المشتركة عند النابغة في جانب المرأة .

أي أننا بعد دراسة الحقيقة في هذا الموضوع نأخذ في دراسة الجمال ، جمال الفن

● بناء القصيدة :

لاحظنا في القسم الأول من هذا البحث أن المرأة ظهرت في شعر النابغة إما في قصائد مستقلة ، أو في قصائد مشتركة ، وسوف نتناول فيما يلي الأسلوب الذي بنى النابغة قصيدته على أساسه في كلا النوعين ، ونحن في الواقع مقبلون على درس نوع من « المعمار » الفني - ولعلّ هذا المعمار أكثر وضوحاً في بناء القصة منه في بناء الشعر اللهم إلا إذا كان هذا الشعر نفسه قصة كما هو الحال في الشعر اليوناني فأرسطو في كتابه فن الشعر يتحدث عن معمار القصة أساساً ، وهو يؤكد على وحدة الفعل بالذات ^(١) ، ولكن لأن القصة نفسها كانت تؤدي شعراً سواء كانت ملحمة أو مسرحية ، فقد اختلط الأمر على الدارسين ، وبعد أن انفصلت القصة بنوعيهما المروي والمسرحة عن

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣ ص ٦٢

الشعر فى القرن الثامن عشر ظل النقاد متعلقين بوحدة القصيدة التى كانت يوماً ما قصة قوامها نسق خاص من الأفعال لا بد أن يكون جاهزاً فى ذهن كاتب القصة أو المسرحية الشعرية قبل أن يخطها بقلمه ، وهو موقف مختلف كل الاختلاف عن الموقف فى الشعر الخالص أو المطلق ، فالشاعر لا يرتب الأفكار التى سيتناولها فى قصيدته ، كما يرتب القاص الأحداث فى ذهنه مسبقاً ، وإنما الشاعر يفعل بموضوع ما انفعالا طبيعياً ، فتتدفق الأفكار والصور أثناء كتابة القصيدة كما يتدفق الماء من ينبوع ، وصحيح أن بعض النقاد القدامى نصحوا الشاعر بأن يضع أمامه مسبقاً الأفكار التى سيتناولها بالترتيب (١) ، وكأنما هو يكتب بحثاً علمياً أو مقالاً موضوعياً ، ولكن الذين يقولون ذلك يثبتون أنهم لا يعرفون مطلقاً حقيقة الإبداع الشعرى الخالص ؛ فالشعر ينبت فى ذهن الشاعر كما تنبت الزهرة أو يتدفق - كما ذكرت - تدفق ماء ينبوع ، وهذا النبات وهذا التدفق لا يتحقق كيفما اتفق وإنما هو يتحقق وفق قانون خاص ، لأنه لا شئ يحدث فى هذا الكون إلا وهو خاضع لقانون خاص ، وهو يتمثل هنا فى معمار القصيدة .

ونحن سنرى القصة وما تضمه من أحداث وحوار عنصراً هاماً فى شعر النابغة فى المرأة ، ولكنه مع ذلك شعر غنائى قوامه تعبير الشاعر الفرد عن ذاته هو من خلال استخدامه أحياناً للأسلوب القصصى الذى يضيف الحيوية على هذا الفن الذاتى فى جوهره .

والواقع أن موقف الشاعر يختلف اختلافاً كلياً عن موقف القاص بوجه عام ؛ لأن الأول يتعامل مع إمكانات اللغة محاولاً أن يحقق فى كل لحظة من لحظات الإبداع ما ندعوه معادلة الفكر والنغم ؛ فهو فى آن واحد ومع كل كلمة بل كل حرف يحاول أن يرضى الاثنين معاً ، يرضى متطلبات النغم العام أو أوزان الشعر وقوافيه مما هو مشترك مع جميع الشعراء الملتزمين بإرضاء هذا

(١) انظر : ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر ، القاهرة ، تحقيق الحاجرى وزغلول سنة ١٩٥٦ ص ٤٢

النسق الموسيقي ، وفي نفس الوقت يرضى نزعتة للتعبير عن فكره الذي هو شيء خاص به أشبه بالبصمة التي لا تتكرر ، وما هكذا على الإطلاق من موقف القاص ، لأن تعامله مع اللغة ليس هذا التعامل الذاتي النافذ إلى أنحص خصائصها في الشعر ، وإنما هو التعامل الموضوعي يأخذ منها بقدر ما تحقق له رسم شخصياته ونسق أفعالهم ومواقفهم ، ولهذا كان الشعر « الخالص » فناً ذاتياً على الدوام ، وكانت القصة فناً موضوعياً على الدوام . ولكن ، لأن هذين الفنين ارتبطا معاً في المرحلة اليونانية من الحضارة البشرية ثم انفصلا عن بعضهما في العصر الحديث ، فإن ذلك يتطلب جهداً في التخلص من آثار ارتباط هذين الفنين في المرحلة اليونانية التي اعتبرتها الحضارة الأوربية أصلها الطبيعي من الوجهة الأدبية خاصة .

* * *

● معمار القصائد المستقلة :

يتشابه معمار القصائد الثلاث التي دارت حول محور المرأة وحدها - وهي القصائد المستقلة - في أنها تبدأ بوصف رحيل النابغة عن المرأة المحبوبة . وشاعرنا في قصيدته المتجردة يتخذ هذا الوصف مدخلاً طبعياً لما أسميته سابقاً نحت تمثال من ألفاظ اللغة لجمال المرأة ، بينما هو في قصيدته في « نَعْم » يتخذ هذا الوصف لرحيله مدخلاً لتذكر أيام الهوى الهائلة تلك التي أنهارها بنفسه بهذا الرحيل و لكنه يبدى أسفه بعيد رحيله ويسقط آلامه ومعها شدة احتماله لها على الحيوان الذي يحمله في رحلته ، تلك الرحلة التي كانت هي نفسها نهاية قصة حبه لهذه المرأة ، فتركيب قصيدة النابغة في « نَعْم » أعقد من تركيب قصيدته في المتجردة لأنها قصة التردد ، فاتخاذ القرار ، فالندم ، فإسقاط القوة على احتمال الألم النفسي والجسدي للشاعر على الحيوان . والمعمار في قصيدة نعم أشد تعقيداً كذلك من تركيب قصيدة النابغة في ثالث القصائد المستقلة في « سعاد » ، فهو مفارق لها منكر لحبه لها من

أول الأمر برغم جمالها حسا ومعنى ، وبرغم إغرائها له بالبقاء ، ويكون هذا مدخله إلى وصف رحلة الحج إلى مكة ، وهو هنا أيضاً يُسقط قوة عزيمته على ناقته القوية التي تحتفظ بنشاطها برغم شدة تعبها .

نحن إذن مع شاعر فريد في سلوكه تجاه المرأة التي يحبها لأن هو الذي يرحل عنها وليست هي التي ترحل عنه وتتركه ييكن ويندب حظه ! إنه هو الذي يعذبها برغم أنه هو نفسه يتعذب ، لكنه يمضى في عزمه محتملاً لألامه بقوة وصبر ورباطة جأش !

فلنتأمل بتفصيل أكثر معمار رائعة النابغة في المتجردة !

إن شاعرنا في هذه القصيدة يفارق في ألم وعذاب أجمل نموذج لجمال المرأة ، إنها مية التي كنى بها عن المتجردة زوج النعمان . وهذه المقارقة لهذا الجمال هي النقطة المركزية في بناء القصيدة كلها ، إنها تلخص كل معمار القصيدة وكل تصميم بنائها ، فهو بناء محكم متماسك أشد التماسك من الوجهة الفنية مع بساطته المتناهية لأن الغرض الأساسي من القصيدة وهو وصف الجمال الحسى يضعه الشاعر في إطار اضطرابه للبعد عنه ، وهذا الإطار الذي يُعده الشاعر لوضع الصورة ، بل دعنى أقول إن هذه القاعدة التي يضعها الشاعر لينصب فوقها تمثاله المرمى الجميل من ألفاظ اللغة ، تحتل الأبيات السبعة الأولى منها وهو فيها حائر لا يدرى أهو راتح من آل مية أم مفتد إليهم ، وهل اتخذ زاده للوداع أم لم يتخذ ، أم هو المزود وغير المزود ؟ حدث هذا قبيل رحيله هو . . رحيل المحب لا رحيل المحبوبة ، وهذا هو الجديد والفريد عند النابغة ، لكن هذا هو القدر الذي يكتفى الشاعر عنه بتعيب الغراب . . هذا القدر الذي قضى بافتراقه عن هذه الجارة الجميلة التي وقع أسير هواها ! فلنتأمل معاً قاعدة التمثال المرمى الجميل في هذه الأبيات :

أمن ال مية راتح أم مفتد	عجلان ذا زاد وغير مزود
أفد الترحل غير أن ركابنا	لما نزل برحالتنا وكان قد

زعم العزّاب بأن رحلتنا غداً وبذلك تنعاب العزّاب الأسود^(١)
لا مرحباً بغير ولا أهلاً به إن كان تفريق الأحبة في غد
حان الرحيل ولم تودّع مهدداً والصبح والإساء منها موعداً
غيت بذلك إذ هم لك جيرةً منها يعطف رسالةً وتودّد

لكن النابغة الذكي الحريص - وهو مقبل على وضع التمثال العارى لزوجة
ملیكة الذى تأملناه ملياً فيما سبق - ويحتاط لنفسه فيقطع الحديث عن نفسه
بعد البيت السابع لينقله إلى ضمير الغائب الذى نراه بعد ثلاثة عشر بيتاً مشاركاً
إليه بالهمام فى ثلاثة أبيات متوالية يؤكد فيها نسبة أوصاف هذا الجمال إلى
الملك نفسه فيما مرّ بنا فى القسم الخاص بالمعاني من هذا البحث .

وهكذا يكون بناء هذا النص الشعرى بناء ثنائياً من فراق الجمال والجمال
نفسه ، أو من وضع قاعدة التمثال ، ثم وضع التمثال نفسه بكل مفاته التى
رأينا النابغة يدع إبداعاً فى تصويرها .

* * *

● قصيدة النابغة فى « نعم » :

لا تخرج قصيدة نعم عن هذا التركيب الثنائى من رسم الإطار ، ومن
الصورة داخل هذا الإطار ، أما الإطار فهو بقايا ديار نعم ، وأما الصورة فهي
قصته مع نعم . . هذا هو التركيب الأساسى لهذا النص الشعرى ، وهذا
الإطار يتحدد دوره فى تذكير الشاعر بقصة الحب . والإطار (أو القاعدة
المعدة للتمثال) فى قصيدة المتجردة يشغل حيزاً قريباً من الحيز الذى يشغله
الإطار فى قصيدة نعم ، فهو فى المتجردة يشغل سبعة أبيات ، وفى نعم
يشغل خمسة أبيات .

(١) ورد الشطر بإقوائه المعروف فى نسخة الأعلام : « وبذلك نخبرنا الغداف الأسود » .
الديوان ص ٨٩

فلتأمل الإطار أو المدخل لهذه القصة :

عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدارِ ماذا تحيون من نوى وأحجار ؟
أقوى وأقفر من نعم وغيره هوج الرياح بهابى الترب موآر
وقفت فيها سراة اليوم أسألها عن آل نعم أمونا عبر أسفار
فاستعجمت دار نعم لا تكلمنا والدار لو كلمتنا ذات أخبار
فكنا الصبيح بها شيتاً ألوذ به (١) إلا الشام وإلا موقد النار

أما الصورة ذاتها داخل هذا الإطار فهي قصة الفراق يرويها الشاعر وكأنه يراها رأى العين ، وهي تتركب بدورها من جزأين : الأول منهما خاص بالإنسان ، والثاني بالحيوان . وكلاهما يعانى نفس شعور الفقدان ، الشاعر الذى فقد المحبوبة بإرادته هو التى ندم عليها ، والثور الذى فقد « حلاله » وبات وحيداً يعانى قسوة الطبيعة وقسوة الإنسان أو يعانى الشعور بفقد الأمان ، ومع كل هذا فكلاهما برغم ذلك قوى رابط الجأش قادر على احتمال المشقة والألم والخروج من المحنة بنفس قوته وقدرته على مواجهة المتاعب والآلام . ومعنى هذا أن تجربة الإنسان تسندها « تجربة » الحيوان ، تجربة الشاعر الراحل والحيوان الذى يحمل الشاعر أو هذه الناقّة القوية الشبيهة بهذا الثور الذى ركز النابغة عليه الضوء وأسقط عليه معاناته إسقاطاً .

وهذا ينفر تماماً أن القصيدة الجاهلية مجرد موضوعات متناثرة مبعثرة لا رابط لها إلا الوزن والقافية الموحدة ؛ لأن الحقيقة أن القصيدة الجاهلية وحدة واحدة وأجزاء متكاملة وكيان عضوى واحد من ناحية التركيب الكلى أو التصميم المعماري ، فالصورة التى يرسمها الشاعر لحبه فى هذه القصيدة داخل الإطار

(١) هكذا فى نسخة الجُمهرة وفى نسخة الأَعلَم برواية الأصمعي « أعوج به » .

الديوان ص ٢٠٣

آتف الذكر يتماسك جزأها ويتكاملان بل يدوران حول نفس المحور . . محور
الشعور بالفقدان من جانب الإنسان الذي يعزّزه ويؤكد الشعور بالفقدان من
جانب الحيوان ذلك الذي يحمل هذا الإنسان في رحلته التي هي سبب هذه
القصة بجزأها وإطارها ، فلتأمل العناصر التي تتكون منها بهذا الشكل
«التفكيكي» الذي قد يذهب - مؤقتاً - بجمال التكامل في العمل الفني :

* الإنسان :

والنابغة يبدأ رسم الصورة الكلية ، وكأنه يرى الصورة الزمنية لهذا الحب
رأى العين ، وهو يتذكر ما حدث : الأيام السعيدة ، فكرة الفراق ، لحظة
فراق المحبوبة الجميلة خلقت وخلقت ، الندم فور الرحيل .

(أ) الأيام السعيدة :

وقد أراني ونعماً لاهمين بها والدهر والعيش لم يهمهم بمرار
أيام تخيرنسى نغم وأخبرها ما أكنم الناس من حاجي وأسراري

(ب) فكرة الفراق :

لولا حيائي من نغم علقْتُ بها لأقصر القلبُ عنها أيّ إقصار
فإن أفاق فقد طالَّتْ عمايتُه والمرءُ يُخلق طوراً بعد أطوار
أنيتُ نغماً على الهجران عاتبةً سقياً ورعياً لذاك العاتب الزاري

(ج) لحظة الفراق :

رأيتُ نغماً وأصحابي على عجلٍ والعيس للين قد شدَّتْ بأكوار
فريع قلبي وكانت نظرة عَرَضَتْ حيناً وتوفيق أقدارٍ لأقدارٍ
بيضاء كالشمس لاحت يوم أسعدنا لم تؤذ أهلاً ولم تفحش على جوارٍ
تلوث بعد اتصال البر ومترها لوثاً على مثل دعص الرملة الهاري
والطيب يزاد طيباً أن يكون بها في جيد واضحة الحديد معطارٍ

نقى الضجيج إذا استقى بذي أشير
كأن مشمول صرفٍ على ريقتها
عذب المذاق بعد النوم مخمار
من بعد رقدتها أو شهد مشتار^(١)
(د) الندم :

أقول والنجم قد مالت أواخره
اللحمة من سنا برق رأى بصري
إلى المغيب تبيّن نظيرة حار
أم وجه نعم بدا لي أم سنا نار
فلاح من بين أثوابٍ وأستار
ولو تعزّيت عنها أم عمار
إذا تغنى الحمام الورق ذكرني
* الحيوان :

وينحل جزء الحيوان في الصورة الكلية إلى الراحلة القوية ، الثور الوحيد :
فقدان الأحباب ، فقدان الراحة ، فقدان الأمان ، الاحتفاظ بقوة الاحتمال .

(١) الراحلة القوية :
ومهمه نازح تعوى الذئب به
جاورته يعلن داء مناقلة
تختار أرضاً إلى أرض بذي رجل
إذا الركاب رتت منها ركائبها
نأثى المياه على السوراد مقفار
وعر الطريق على الأحزان مضمار
ماض على الهول هاد غير محيار
تشذرت ببعيد السقر خطار^(٢)
(ب) الثور الوحيد :

١ - فقدان الأحباب :

كأنما الرّحل منها فوق ذي جدد
مطرّد أفردت عنه حلائله
ذبّ الرياد إلى الأشباح نظار
من وحش وجرة أو من وحش ذي قار

(١) الديوان ص ٢٠٢

(٢) هكذا في الجُمهرة ، وفي الديوان نسخة الأعلام : « تشذرت ببطى الفتر خطار »
وهو يؤدي إلى إقواء لا مبرر له . الديوان ص ٢٠٣

مجرسٍ وحَدٍ جَانِبٍ أَطَاعَ لَهُ
سِرَاتِهِ مَا خَلَا لِبَاتِهِ لَهَيْقُ
٢ - فَقْدَانُ الرَّاحَةِ :

بَاتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ شَهْبَاءُ تَسْفَعُهُ
وَبَاتَ ضَيْقًا لَارْطَاءُ ، وَالْجَاءُ
٣ - فَقْدَانُ الْأَمَانِ وَمَعْرَكَةُ الْحَيَاةِ :

حَتَّى إِذَا مَا انْجَلَتْ ظُلُمَاءُ لَيْلَتِهِ
أَهْوَى لَهُ قَانَصٌ يَسْعَى بِأَكْلِبِهِ
مُحَالِفُ الصَّيْدِ هَبَّاشٌ لَهُ لَحْمٌ
يَسْعَى بِغَضْفٍ بِرَاهَا فَهِيَ طَاوِيَةٌ
حَتَّى إِذَا الثَّوْرُ بَعْدَ النَّفْرِ أَمَكَنَهُ
فَكَرَّ مُحِمِّيَّةً مِنْ أَنْ يَفِرَّ كَمَا
فَشَكَ بِالرُّوقِ مِنْهَا صَدْرَ أَوْلَاهَا
ثُمَّ انْتَنَى بَعْدُ لِلثَّانِي فَأَقْصَدَهُ
وَأَثَبَتْ الثَّالِثَ الْبَاقِيَ بِنَافِذَةٍ
وَوَضَلَ فِي سَبْعَةٍ مِنْهَا لَحِقْنَ بِهِ
٤ - احْتِفَاطٌ بِالْقُوَّةِ :

حَتَّى إِذَا مَا قَضَى مِنْهَا لِبَاتَتَهُ
انْقَضَ كَالْكُرْكَبِ الدَّرَى مُنْصَلَّتًا

نَبَاتٌ غَيْثٌ مِنَ الْوَسْمَى مَبْكَارٍ
وَفِي الْقَوَائِمِ مِثْلُ الْوَشْمِ بِالْقَارِ

بِحَاصِبٍ ذَاتِ إِشْعَانٍ وَأَمْطَارٍ
مَعَ الظَّلَامِ إِلَيْهَا وَابِلٌ سَارٍ

وَأَسْفَرُ الصَّبْحِ عَنْهَا أَيْ إِسْفَارٍ
عَارَى الْأَشَاجِعِ مِنْ قَنَاصِ أَعْمَارٍ
مَا إِنْ عَلَيْهِ ثِيَابٌ غَيْرَ أَطْمَارٍ
طَوَّلَ ارْتِحَالُ بِهَا مِنْهُ وَتَسَارٍ
أَشْلَى وَأَرْسَلَ غَضْفًا كُلَّهَا ضَارٍ
كَرَّ الْمُحَامِي حِفَاطًا خَشِيَّةَ الْعَارِ
شَكَ الْمَشَاعِبِ أَعْشَارًا بِأَعْشَارٍ
بَذَلَتْ ثَغْرِ بَعِيدِ الْقَعْرِ نَعَّارٍ
مِنْ بَاسِلٍ عَالَمٍ بِالطَّمَنِ كَسَّارٍ
يَكْرُ بِالرُّوقِ فِيهَا كَرَّ أَسْوَارٍ

وَعَادَ فِيهَا بِإِقْبَالٍ وَإِدْبَارٍ
يَهْرَى وَيَخْلُطُ تَقْرِيْبًا بِأَحْضَارٍ

فذاك شبه قلووصى إذ أضربَ بها

طول السرى والسرى من بعد أسفار^(١)

والآن بعد هذا « التفكيك » لهيكل القصيدة من أجل رؤية أشمل لطبيعة تركيبها . لعلى أعدها أروع ما كتب النابغة من أشعار . ويرغم تعدد المواقف فيها ، فهي كما نرى وحدة واحدة وكيان عضوى واحد بإطارها البديع والصورة التى تضم الإنسان والحيوان وتجعلهما شريكين فى المعاناة النفسية وأيضاً فى قوة احتمال مشاق الحياة وآلامها .

* * *

● قصيدة النابغة فى سعاد :

نأتى الآن إلى القصيدة الثالثة المستقلة بالمرأة عند النابغة ، وتركيب هذه القصيدة أبسط من تركيب القصيدتين السابقتين ، لأنه يذكر فيها هيامه « سفاهة » بامرأة حسناء ترجوه أن يبقى إلى جوارها ، وهو يصارحها بأنه قد عزم على القيام بالحج إلى الحرم المكى مفتخراً بحسبه وكرمه وقوة راحلته !

* إطار القصيدة :

هذه إذن قصيدة ذات معمار مختلف عن القصيدتين السابقتين ، فالإطار الذى يضم الصورة غير واضح ، وإطار النص الأدبي يكون دائماً فى مقدمته ، وإذا اعتبرنا البيت الأول هو الإطار الذى يضم الصورة ويحيط بها فإنه يكون بين إطاراً رقيقاً جداً ، إنه بين سعاد وانقطاع حبل المودة بينها وبين الشاعر ، وبين سعاد معناه رحيلها هى ونزولها بوادى الشرع وجبل إضم أو هذه المواضع الخصبية ، لكننا نفاجأ بأنها هى التى ترجوه البقاء إلى جوارها ، و ذلك بعد

(١) الديوان ص ٢٠٤

أبيات ثلاثة يصف فيها جمالها الخلقى والخلقى أو بياض لونها واكتمال قوامها
وحسن كلامها ! فساد لم ترحل إذن ولا يصدق عليها أنها بانت ، وإنما الذى
بان ورحل هو شاعرنا لأنها :

قالت أراك أنما رحل وراحلة تغشى متالف لن ينظرنك الهرما
وهو يرد عليها بقوله :

حياك ربي فإننا لا يحل لنا لهُوَ النساء وإنَّ الدَّينَ قد عزمنا
مشعرين على خوص مزمنة نرجو الإله وترجو البر والطعما

ومعنى ذلك أن « بانت سعاد » لا تصلح إطاراً لصورة العلاقة بين الشاعر
وسعاد لأنه إطار غير مناسب ، وهو غير مناسب لأنه يصف شيئاً يخالف واقع
الصورة ، ولهذا فهو لا يبرز حسنها ، وإنما هو يكشف الخلل فى تركيبها منذ
البداية ، بينما الأمر مختلف تماماً فى قصيدة المتجردة وقصيدة نعم ، فلكل منها
إطار متقن عريض مناسب يبرز جمالها ويحافظ على وحدتها وتماسكها
ويعزلها عما سواها من أشياء هذا العالم المتنوع .

* موقف الشاعر من المحبوبة :

ويقف الشاعر فى هذه القصيدة من سعاد نفس موقفه من نعم ، فهو يعتبر
حبها لوناً من السفاهة كما اعتبر حبه لنعم نوعاً من الضلال والعماية ! وهو
يقف هذا الموقف برغم لا الجمال المادى للمحبوبة فحسب بل برغم جمالها
المتنوى أيضاً :

إحدى بلى وما هام الفؤاد بها إلا السفاهة وإلا ذكره حلمنا
ليست من السود أعقاباً إذا انصرفت ولا تبغى بجنى نخلة البرما
غراء أكمل من يمشى على قدم حسناً ، وأملح من حاووته كلمنا
وإذا كان النابغة لم يجرؤ على مصارحة نعم بما عزم عليه من الهجران ،

وقد « بلغه » عتبها عليه في نيته للرحيل كما رأينا ، وإذا كان لقاءه مع نعم مصادفة لحظة الرحيل قد ارتاع له قلبه حين تلاقت نظراتهما في هذه اللحظة القاسية ، فإن الأمر مختلف مع سعاد هنا ، فهي نفسها ترجوه ألا يرحل وهو يرد عليها مباشرة بعزمه على الرحيل مبرراً له بقصد الأماكن المقدسة :

إنهما هنا يتحاوران حواراً صريحاً مباشراً :

قالت أراك أخا رحلي وراحلة تَغشَى متالف لن ينظرنك النهما
حيّاك ربي فأنا لا يحيل لنا لهُوَ النساء ، وإنّ الدين قد عزمنا
مشرّين على خصوص مزمنة يرجو الإله ، ونرجو البر والطعما (١)

* الإنسان والحيوان :

والناطقة لا يبدى بعد ذلك أسفاً ولا ندماً على فراق سعاد ، كما فعل مع نغم ولا يحيط هذا الفراق بالآلم كما فعل في بداية قصيدته في المتجرّدة حين نغم على الغد لأنه يحمل في طياته تفريق الأحبة .. بل إنه يعرض نفسه راحلاً ، ويعرض الحيوان الذي حمّله في رحيله مفتخراً بنفسه وبراحلته ، فنحن نرى هنا الإنسان الجاهل يسقط مشاعره على الحيوان شريكه الخي في رحلته ، لكن الظروف مختلفة عن ظروف مفارقتها لنغم ، فهو هناك نادم حزين وهو هنا سعيد معجب بنفسه وبراحلته ، لكن الإنسان والحيوان يظلان عنصريّن متكاملين في الصورة .

* الإنسان :

هلاً سألت بني ذبيان : ما حسي إذا الدخان تغشّى الأشحط البرما
وهبت الريح من تلقاء ذي أرل تزجي مع الليل من صراها صرماً
صهب الظلال آتين التين عن عرض يزجين غيماً قليلاً ماؤه شيماً

(١) ديوان النابتة ص ٦١

يبتك ذو عريضهم عنى وعالمهم وليس جاهل شئ مثل من عكما
أنسى أنعم أيسارى وأمنحهم مشى الأيادى ، وأكسو الجفنة الأدمى
واقطع الحرق بالحرقاء قد جعلت بعد الكلال تشكى الأيسن والساما

✽ الحيوان :

ومن هنا يأخذ النابغة فى تصوير راحلته راوياً حكاية صغيرة هى أن إحدى نساء الحرم كادت تسقطه من فوق راحلته وهى تجرى تحتها عارضة بعض الجلود الحمر للبيع ، فحذرهما من أن تحطما الراحلة لشدها وقوتها (برغم ما تعرضت له من تعب وسأم) ، وقد مضت ناقتة سريعة نشيطة مثل أتان تخشى أن يلحق بها الصائد ، أو مثل ثور وحشى أسود القوائم كأنه نافخ الفحم فى شدة نفسه برغم شدة جهده ، لكنه ظل كسيف حاد ماض وهو يجتاز الأرض الوعرة كثيرة الحصى !

ولعلك توافقنى قبل أن نقرأ الأبيات على أن الشعر هو حقاً وصدقاً طفولة الفكر ! وهو ما يظهر لنا حين ننثر الفكر الذى يحتويه اللفظ الشعرى التنظيم . نعم . . نحن هنا وفى كل ألوان الشعر مع طفولة الفكر التى ستظل دائماً حية فيما ما دمنا نحفظ فى نفوسنا بالصفاء والبراءة والنقاء ! والآن لنقرأ الأبيات :

كادت تساقطنى رحلى ومثيرتى بذى المجاز ولم تحس به نعماً
من قول حرمية قالت وقد ظعنوا هل فى مخفيكم من يشتري أدماً ؟
قلت لها وهى تسعى تحت لبثها لا تحطمتك أن البيع قد زرماً
باتت ثلاث ليالٍ ثم واحدة بذى المجاز تراعى منزلاً ريماً
فانشق عنها عمود الصبح جافلةً عدو النحوص تخاف الصائد اللحماً
نحيد عن أشتنٍ سودٍ أسافلته مشى الإمام الفوادى تحمل الحزماً

أو ذى وشومٍ بحوضٍ بات منكوساً فى ليلةٍ من جمادى أخضلت ديماً
بات بحققٍ من البقار يحفزّه إذا استكف قليلاً تربه انهرما
مؤكلى الريح روقية وجبهته كالهبرقى تنحى يتفخّ الفحما
حتى غدا مثل نصل السيف منصلّاً يقرؤ الاماعز من نيشان والأكما (١)

هذا هو معمار القصيدة الثالثة التى محورها المرأة وحدها عند النابغة . .
إطار صغير مختل ، واستمرار فى موقف الشاعر المبادر دائماً بالرحيل عن
المرأة ، وهو موقف فريد غريب كل الغرابة ، وجمع بين الإنسان والحيوان فى
كل واحد ؛ الإنسان الجاهل الراحل والحيوان الذى هو صاحبه الوحيد فى
رحلته يتعاطف معه ويسقط عليه كل مشاعره من أسى وآلم أو سعادة وزهو !

* * *

● معمار القصائد المشتركة :

يختلف موقف النابغة من المرأة فى قصائده المستقلة التى خصصها لها وحدها
عنه فى قصائده التى ذكرها كمقدمة لأغراض أخرى كالاعتذار والمديح ، فهو
فى بعض هذه القصائد المشتركة ينحو منحى غيره من شعراء هذا العصر فى
الأسى لرحيل المحبوبة قبل أن يأخذ فى غرضه الأساسى ، فالمرأة فى هذه
القصائد وسيلة لا غاية ، وبالرغم من هذا فأنت تحس أنه يتحدث أحياناً عن
المرأة حديث صاحب التجربة الحقيقية الصادقة ، ففى قصيدته التى مطلعها :

طوى كشحاً خليلك والجناحا لبين منك ثم غدا صراحاً

تراه يروى تفصيلات معينة مثل ما تناولناه ونحن نعرض لمعاناة الشاعر ،
فالمحبوب قد فارق مكاناً آمناً خصباً لسبب غير معروف ، وهو يمضى مع
مسافرين متعجلين كأنما هناك ما يخفيهم :

(١) الديوان ص ٦٤ - ٦٥

دعته نيسةً عنا قذوفٌ وعاف السر فانتجع الملاحا
 ألم تك داره بمحلّ أمنٍ غصيب حيث أغرب أو أراحا
 رماغٌ تاح للمشعوف حيناً ومن ذا يملك الحين المتاحا
 كأنّ على الخدوج نعاجٌ رملي زهاها الذعر أو سمعت صباحاً (١)

والشاعر صاحب أسنى حقيقى عميق :

لبيّن ما جرت لك سائحات ظباء الخقل قابلست الرياحا
 ومرت بارحاً عنزٌ رمى فأسمعك الذى بالأمس صاحا
 غراب فسوق مدحضة سموق رأى فرخيه قد هلكا فتاحا
 بحسبك أن سمعت وأنت حلّ على البانسات صردانا فصاحا
 فيا لك حاجة في صدر صبّ رأى الأظلمان باكراً فباحا (٢)

والنابغة يتخلص من همه بالرحيل إلى ملك يحاييه بوده راكباً ناقته الذلول الطويلة :

وقد أقرى الهموم إذا اعترتنى رماغاً والمقتللة الشناحا
 فيحملها على المكروه همسى تخطى الحزن والبلد الصحاحا
 إلى ملكٍ أحاييه بوذى وأمدحه فأرتجيع النجاجا

فتركيب القصيدة هو نفس التركيب التقليدى من محبوبة راحلة يثير رحيلها حزنَ الشاعر ويجعله يرحل نحو غاية محددة هي قصد الممدوح الكريم ، فهو ليس رحيلاً لمجرد مداواة الداء بالداء كما رأينا فى قصيدته فى نعم .

✽ سعاد :

أما قصيدة النابغة فى سعاد (٣) التى تقرب من الخمسين بيتاً ، فتدور معانيها

(١) الديوان ص ٢١٨

(٢) المرجع السابق .

(٣) الديوان ص ٢١٤

حول معمرين أولهما المراد المحبوبة التي حالت بينها وبينه حرب زبون ،
وثانيهما الملك الذي يخشى ببلشه لانتهاك الشاعر في زوجته ، وحول هذين
المحورين تدور مجموعة من الأفكار الفرعية .

حول المحور الأول - محور المحبوبة - نرى حزن الشاعر لهذا الفراق
وبؤسه للحكمة ، وهذه المنازل المقفلات التي ذكرته بساعة الفراق الاليمة لكن
الناطقة يفاجئنا هنا بأنه خلافاً للشعراء الجاهليين يرحل حيث رحلت المحبوبة !
فلأياً بعد لأي الحقتني بأولي الظعن ذعلبة أمون (١)

وهكذا نجد النابغة يتفرد من جهة بأنه هو الذي يرحل عن المحبوبة وليس
هي التي ترحل عنه فيما مر بنا ، ومن جهة ثانية نراه يلحق بالمحبوبة الراحلة
مخالفات في الحالتين الاتجاه السائد في الشعر الجاهلي ! والشاعر بعد إعلانه عن
لحاقه « بأولي الظعن » يصف ناقته القوية التي ساعدته على ذلك في اثني
عشر بيتاً منها قوله :

نحوصٌ قد تفلت فاثلاها كان سراتها سُبْد دهيْنُ
رياعٌ قد أضر بها رِياعٌ بذات الجِزْع مشحاجٌ شَنُونُ
من المتعرّضات بعين نخلٍ كأن يياض لُبَّته سدين

وينتهي المحور الأول في القصيدة - محور المحبوبة الراحلة وما تفرع عنه
من معان - ليبدأ المحور الآخر محور الملك الذي نعرف طبيعة علاقة النابغة به
بعد قصيدته في المتجردة ، وهو محور تدور حوله ثلاثة معان رئيسية :

١ - الحال السيئة التي أصبح عليها الشاعر .

٢ - ضرب محاولات الإيقاع بينه وبين الملك .

٣ - مديح الملك .

(١) الديوان ص ٢٢٠

وهذه العناصر الثلاثة ليست قاصرة فقط على هذه القصيدة بل هي « المثلث »
الرئيسي الذي تتكون من أضلاعه معاني الأشعار التي نظمها بعد قصيدته في
المتجرده وهريه من البلاط الملكي إلى حين عودته إليه .

وقد مر بنا العنصران الأولان فيما سبق من هذه الدراسة ويبقى لنا هنا أن
نورد نموذجاً لمديحه للملك في هذه القصيدة :

بُعِثْتَ عَلَى الْبَرِيَّةِ خَيْرَ رَاعٍ فَأَنْتَ إِمَامُهَا وَالنَّاسَ دِينُ
نَكُونُ رَعِيَّةً مَا دُمْتَ حَيًّا وَنَهْبًا بَعْدَ مَوْتِكَ مَا نَكُونُ
وَأَنْتَ الْغَيْثُ يَنْفَعُ مَا يَلِيهِ وَأَنْتَ السَّمُّ خَالَطَهُ الْيَرُونُ (١)

ولعلنا نلاحظ أن النابغة يمثل هنا أيضاً تفرّداً عن الاتجاه السائد في الشعر
الجاهلي ، ذلك أن عرب الجزيرة عُرِفُوا بنفورهم الشديد من الولاء للسلطة
السياسية ، وقد مثل هذا الموقف تمثيلاً واضحاً بل صارخاً عمرو بن كلثوم في
قوله :

إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ النَّاسَ خَسَفًا أَبِينَا أَنْ تُقَرَّ الذَّلَّ فِينَا (٢)

* قطام :

ومن القصائد المشتركة قصيدة قطام التي مطلعها :

أَتَارِكُكَ تَدُلُّهَا قَطَامٌ وَضُنَا بِالنَّحْيَةِ وَالْكَلَامِ (٣)

وهي بدورها تدور حول محورين : المرأة والرجل أو المحبوبة والملوك ،
لكن تركيب كل من المحورين أبسط من القصيدة السابقة ؛ لأن النابغة مع المرأة
هنا ملتزم بخطه الأساسي في مبادرته بهجرها وهو يهجرها غير تادم برغم
جمالها الذي يظهر هنا جمالاً مادياً فقط حذاء حاستا النظر والمذاق :

(١) الديوان ص ٢٢٣

(٢) ابن النحاس : شرح القصائد المشهورات : ص ٣٨ (٣) الديوان ص ١٣٠

على أنيابها بغريض مزن تقبله الجبأة من الغمام
فأضحت فى مداهن باردات بمنطلق الجنوب من الجهام
تلذّ لطعمه وتخال فيه إذا نهتها بعد المنام

وواضح أن هذا البيت الأخير محتاج إلى استكمال لجملة تخال فيه ، لكننا نرى بعد ذلك مباشرة الانتقال إلى المحور الآخر فى القصيدة ، محور الملك وهو بدوره محور بسيط ، لأن علاقة الشاعر بالملك علاقة عادية لم يشبها بعد ذلك التوتر الشديد بسبب المتجرده ، فهو يذكر حزمه ويرى قصة غزوه لبعض القبائل فى الذهيوط بجيش لجب ، وكيف مضى إليهم ليلاً ، فأذاقهم الموت صباحاً وفرّ من فرّ منهم جريحاً دون أن يستطيعوا الانتقام منه لأنه الملك القوى سليل الملوك العظام الذين دوّخوا العراق !

هذه إذن قصيدة بسيطة المعمار فى محورها الأساسيين لقلة العناصر التى يحتوى عليها هذان المحوران بالنسبة إلى عدد هذه العناصر فى المحورين السابقين .

وتشارك مع هذه القصيدة قصيدة أخرى فى بساطة التركيب مطلعها :

أهاجك من سعادك مغنى المعاهد بروضة نعى ، فذات الأساود

وفى هذا يذكر المنازل المقفرة التى سكنها الحيوان بعد الإنسان وأيامه الهائلة بها ، ثم يأخذ فى مديح النعمان ويذكر هزيمة لبنى غيظ ، فهى إذن تدور حول المحورين الأساسيين للقصيدة المشتركة : المرأة المحبوبة والملك القاهر لأعدائه ، وكلاهما بسيط التركيب ، والشاعر يكرر فى المحور الأول نفس تصويره للديار المقفرة بأن الرياح تتعاورها والأمطار الدائمة تسقط عليها ، واصلأ بينها وبين الطبيعة فى حركتها الدائبة التى لا تبالى بعواطف البشر :

تعاورها الأرواح تنسف تربها وكل ملث ذى أهاضيب راعد
بها كل ذئال وخنساء ترعوى إلى كل رجاف من الرمل فارِد

عهدتُ بها سَعْدَى وسعدَى غريرةً عروبٌ تهادى فى جوارِ غرائد
ومن المرأة المحبوبة التى تُذكره بها الديار الحالية الخاوية إلى الملك المحارب
الهازم لأعدائه :

لعمري لنعم الحى صَبَحَ سربنا	وأبياتنا يوماً بفنات الراودِ
يقودهم النعمان منه بمحصفٍ	وكيدٍ يعم الخارجى مناجدٍ
وشيمة لا واهٍ ولا واهن القوى	وجدٍ إذا خاب المفيدون صاعدٍ
قآب بأبكار وعونٍ عقائلٍ	أواتس يحميها امرؤٌ غير زاهدٍ
يخططن بالعيدان فى كل مقعدٍ	ويخبآن رَمَان الشدى النواهدِ
ويضربن بالأيدى وراء براغزٍ	حسان الوجوه كالظباء العواقدِ
غرائر لم يلقين بأساء قبلها	لدى ابن الجلاح ما يثقن بوافدِ
أصاب بنى غيظٍ فأضحوا عبيده	وجللها نعمى على غير واحدٍ (١)

فتحن ترى وصفاً دقيقاً كل الدقة لمأساة النساء اللواتى أسرنهن النعمان فى حركاتهن المعبرة عن حزنهن ويأسهن التى لا تسجلها بهذه البراعة إلا ريشة النابغة ذات اللمسات العميقة المعبرة ، وما أحرانا أن نضيف هذه الصورة المأساوية للنساء الأسيرات إلى شعر النابغة فى المرأة ، فهو لم يقتصر على التفرد بالمبادرة بهجرها برغم إعجابه بجمالها بسبب انشغاله بما هو أهم فى الحياة من طموحه الذى تمثل فى اتصاله بالملوك فى عصره ، وإنما هو يضيف إلى ذلك إحساسه بمأساة المرأة فى الحروب ، وهل هناك أمس للقلوب من إشارته إلى السيدات الكريمات وقد وكلت حمايتهن إلى هذا الشخص « غير الزاهد » ، أو هذا الإنسان الذى لا يتمتع بكرم الخلق ؟! وها هو الشاعر يرسم هذه الصورة المؤلة الفريدة لخالهن ، وقد استولى عليهن اليأس وجلسن

(١) الديوان ص ١٣٩

« يخططون بالعيدان » وهم يحاولون أن يخفون محاسنهن في هذا الموقف
المأساوى والحال البائسة التى صرّنا إليها بعد الحياة العزيزة الكريمة التى كن
يعشنها قبل الهزيمة ، وتصل المأساة إلى ذروتها مع من حملن من أولاد يدي
عليهم مظاهر النعمة ، هؤلاء الذين لم يمهّدوا مثل هذا البؤس والعار فيما
مضى من أيامهم ، ويُعبّر النابغة عن اليأس الذى صارت إليها الأسيرات
الجميلات البائسات فى قوله إنهن لا يثقن أبداً بوافد يمكن أن يرجى معه تبدل
حالهن وعودتهن إلى ما كن فيه من عز ونعم :

غرائر لم يلقين بأساء قبلها لدى ابن الجلاح ما يثقن بوافد

* * *

الباب الثالث : خصائص أسلوبية

كل من يستعمل اللغة يكون الجملة تكويناً ثنائياً من المسند والمُسند إليه في أية لغة من لغات البشر برغم اختلاف العلماء في تعريف الجملة (١) من نفس الالفاظ التي يستعملها غيره ، ومع هذا فهناك مستويات متفاوتة كثيرة بين المتعاملين باللغة لدرجة أنه يكون للكاتب ما طابع معين ومذاق خاص يمكن أن نعرفه به من خلال طريقته في التعامل مع اللغة بالفاظها المدونة لجميع أبنائها وتكوينها الثنائي العالمى ، ولهذا كان صادقاً ودقيقاً هذا القول : الأسلوب هو الرجل ، إنه تماماً مثل بصمة الصوت وبصمة البيان مع أن هناك قاسماً مشتركاً أعظم في تكوين الصوت وتكوين البصمة ، ولذلك كان أهم ما نقوم به في دراسة أسلوب أديب معين أن نعمل على استخلاص العناصر التي يمتاز بها والتي هي في الأصل خصائص تكوينه لأن اللغة ليست إلا صورة مرئية مسموعة للفكر بتكوينه الثنائي الطبيعي في الجملة بركبتها ، والتشبيه بطرفيه ، ويبت الشعر بشطريه ، بل إن هذا التكوين الثنائي قائم في تركيب القصة بقيامها على الصراع بين موقفين دائماً وأيضاً على الحوار بين شخصيتين (٢) !

● أسلوب القصة عند النابغة :

ذكرنا أن كتابة القصة بأنواعها تختلف تماماً عن كتابة الشعر في أن كاتب القصة لا بد أن يعدَّ هيكلًا تنسق على أساسه أحداثها ، وأن الشاعر لا يفعل

(١) راجع في ذلك : محمد أحمد نحلة : نظام الجملة في شعر المعلقات . الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية سنة ١٩٨١ ص ٢٢ وما بعدها .

(٢) راجع في التميز الأسلوبى :

(أ) شكرى عياد : اللغة والإبداع . القاهرة ، أنترناشيونال برس سنة ١٩٨٨ ص ٧٤

(ب) أوكمان : اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ، ترجمة شكرى عياد . القاهرة ، دار العلوم للنشر سنة ١٩٨٥

(ج) صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته : القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ ص ٤٠ ، ٨٥ ، ١٠٣

ذلك وإنما تتابع معانيه أثناء قيامه بالمعادلة بين الفكر والنغم معبراً عن مشاعره تجاه موقف ما بحيث لا يمكن أن يُعدَّ سابقاً معانيه بالطريقة التي يعد بها القاص مواقف وأحداث قصته التي يجب أن ترتبط فيما بينها ترابطاً منطقياً يؤدي إلى غاية محددة .

ومع هذا فنحن نرى السمة الأولى في أسلوب النابغة هو القصة بشخصياتها التي يرسم ملامحها الجسمية والنفسية والحوار الذي يورده بينها ، لكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول إن النابغة قاص ، وإنما هو شاعر يستخدم العنصر القصصي في فنه بكفاءة واقتدار لعلّ لا أكون مبالغاً إذا زعمت أنهما كفاءة واقتدار يفوقان نظراءه من شعراء العصر الجاهلي كامرئ القيس وزهير والأعشى ، فكل منهم كان للعنصر القصصي دوره في إضفاء الحيوية على شعره ، إلا أن النابغة تميز بدقة رسم الجوانب المادية والمعنوية للشخصيات الإنسانية والحيوانية ومشاعرها النفسية وإدارة الحوار بينها .

١ - زرقاء اليمامة :

ولعل أطرف ما نجده في العنصر القصصي في شعر النابغة حكاية زرقاء اليمامة التي اشتهرت في التراث القديم بحدة غير عادية في البصر ، وروى الأصمعي عن أبي عبيدة أن زرقاء اليمامة كانت من بقية طسم وجديس ، وكانت ترى من مسيرة ثلاثة أيام ، وكانت لها قطاة ، ومر بها سرب من قطا بين جبليين ، فقالت : ليت هذا الحمام لنا ونصفه إلى حمامتنا فيتم لنا مائة فنظر فإذا هي كما قالت وأرادت بالحمام القطا ، وكان ستاً وستين ، يقال : إنها وقعت في شبكة صائد فأخذها فعرف عددها .

وذكر أبو حاتم أنها قالت :

ليت الحمام لي إلى حمامتي (١)

(١) ديوان النابغة ص ٢٤

ونصفه قديّة تَمّ الحمام ميه

$$\text{حيث } ٦٦ + ٣٣ + ١ = ١٠٠$$

فهذه المقدرة البصرية الكمية يثبتها النابغة لهذه المرأة الأسطورية التي تنتمي - وفقاً لهذه الرواية - إلى أقدم حضارة في التاريخ وهي حضارة اليمن ، وهو يفعل ذلك موجهاً حديثه إلى الملك النعمان راجياً أن يكون حكمه على الشاعر في الدقة كحكم هذه الفتاة في إصابته ودقته :

احكم كحكم فتاة الحى إذ نظرت إلى حمام شراع وارد الشميد
يحققه جانبياً نيسق وتبعه مثل الزجاجة لم تكحل من الرميد
قالت ألا ليما هذا الحمام لنا إلى حمامتنا ونصفه فقد
فحسبوه فالفوه كما حسبت تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد
فكملت مائة فيها حمامتها وأسرعت حبة في ذلك العدد (١)
والمسألة هنا ليست فقط مسألة سرعة في الحساب كما ذكر النابغة في البيت الأخير ، وليست فقط مسألة حدة في البصر مكنت الفتاة من عد الحمام الطائر المختلط ببعضه في هذه المساحة الضيقة بين جانبي الجبل ، وإنما هي في المقدرة الجبرية أيضاً ، والجبر علم أعم من الحساب ، فالفتاة أنشأت معادلة جبرية يمكن وضعها على النحو التالي برموزنا الحالية :

$$س + \frac{١}{٢} س = ١٠٠$$

وهي قد أنشأتها في لمح البصر وتوخت أن يكون العدد الكلى عشرة يضم كل منها عشرة ، أى أنها توخت النظام العشري الذى سيطر على تاريخ الرياضيات منذ أقدم العصور إلى أحدثها (٢) .
وبذلك تتجاوز هذه الفتاة مجرد حدة البصر إلى حدة نادرة في الذكاء ،

(١) الديوان ص ٢٣ - ٢٥

(٢) انظر : توبيار دانزج (العدد لغة العلم) . القاهرة ، دار الفكر العربى ، د .

ت . ص ١٢

وأيضاً : The New Encyclopaedia Britanica , 15 Th . Edition Knowledge indeopth . V . 23 P 606 .

ويضاف هذا إلى ما ذكرناه آنفاً من أن النابغة لا يرى في المرأة محاسنها المادية فقط ، وإنما يرى محاسنها الخلقية أيضاً ، ويدون هذه الأخيرة لا تكون للمحاسن الأولى أية قيمة في الواقع ، والشاعر يثبت للمرأة في هذه القصة ذكاءً حاداً نادراً بل هو يدعو مليكه إلى أن يحذو حذو هذه الفتاة في دقة الحكم على الأشياء^(١) هذه الدقة التي تركز على بصر نافذ وبصيرة أكثر نقاداً !!

٢ - نعم :

ولعل قصيدة النابغة في « نعم » تُعدّ من أغنى قصائده بالأسلوب القصصي ، فهو يبدأها بقصة زيارته لأطلال المحبوبة ، ومن هنا يتذكر قصته هو معها على طريقة « الفلاش باك » تماماً ، ولا يقتصر على الشخصية الإنسانية في هذه القصة بل يضيف إليها شخصية حيوانية هو الثور الوحش الذي شبه به ناقته التي حملته في رحلة هجرانه لمحبيته نيمًا مر بنا ، وسنراه الآن يضيف شخصية الحمار إلى هاتين الشخصيتين

✽ الشخصية الجمادية :

لعل الحوار هو أهم ما في العنبر القصصي عند النابغة وهو يبدأ قصيدته في نعم بحوار داخلي « متولوج » إنه يدعو نفسه وأصحابه إلى زيارة أطلال المحبوبة ثم يسرع فيتذكر أنه لن يزور ولن يحيى إلا بعض النوى والأحجار لا أكثر :

عُوجُوا نُحْيِ لنعم دمنة الدار ماذا تحيون من نوى وأحجار ؟

إن تركيب هذا البيت هو تركيب بالغ الدقة من الوجهة النفسية ، فهو في الشطر الأيمن يدعو إلى تحية دمنة الدار أو بقايا دار المحبوبة دعوة المحب المشوق ، فهذه هي دارها ، ونرى اسم نعم يسبق دمنة الدار في تركيب هذا الشطر عاكساً هذه الحالة النفسية التي يرى فيها الإنسان أو يخيل إليه أنه يرى

(١) الديوان ص ٢٣

الحى فى الجماد ، وسرعان ما يفيق من وهمه على قسوة الواقع وعلى الحقيقة المجردة التى تتمثل فى أن الجماد ليس شيئاً غير الجماد . . نعم ، تركيب هذا البيت تركيب دقيق عجيب صادق كل الصدق فى تعبيره عن النفس البشرية فى تعلقها بالوهم واصطدامها بالحقيقة فى حركة سريعة مليئة بالحياة وبالإيحاء أيضاً ، فهو طلب يعكس الوهم ، واستفهام يكشف عن الحقيقة ، وهذا التقابل بين الوهم والحقيقة فى شطرى بيت واحد فحسب يجلو لنا مقدرة النابعة فى التصوير الدقيق البسيط للنفس البشرية .

وهذا الحوار الداخلى المرتد بسرعة من الوهم إلى الحقيقة فى البيت الاول يستمر فى البيت التالى مؤكداً هذه الحقيقة ، فقد أقفرت الدار وخلت من نعم وغيرها ما تعاقب عليها من ظواهر الطبيعة التى لا تأبه أبداً للمشاعر الإنسانية ولا تقيم لها وزناً ولا اعتباراً . . غيرتها هذه الدوامات المحملة بالأتربة من الرياح العواصف :

أقوى وأقفر من نعم وغيره هوج الرياح بهايى الترب مواري

هذه هى الحقيقة الواقعة على مرارتها وشدة وقعها ، لكن الشاعر يعود فى البيت التالى مباشرة من الحقيقة إلى الوهم مرة أخرى ليسأل الدار عن نعم وعن آل نعم الذين ذهب بهم أسفارهم بعيداً ، إلا أن الدار تتكلف العجمة . . نعم إنها تفعل ذلك برغم أنها لو كلمته فستقول الكثير والكثير ، وستعلم بعد قليل لماذا « تظاهرت » الدار بالعجمة . . لقد فعلت ذلك تضامناً مع صاحبها التى أغضبها الشاعر بهجرانه لها :

وقفتُ فيها سراة اليوم أسألها	عن آل نعم أموتاً عبر أسفار
فاستعجمتُ دارُ نعم لا تكلمنا	والدار لو كلمتنا ذات أخبار
فما وجدت بها شيئاً ألوذ به	إلا الثمام وإلا موقد النار ^(١)

(١) الديوان ص ٢٠٢

قفى هذا الأسلوب القصصى الشيق يخبرنا الشاعر عما جرى بينه وبين الجماد الذى يجعل له روحاً وحساً وموقفاً ، فهو يسأل دار نعم عن أهلها والدار تتخذ موقفاً معيناً يتسم برفض إجابته متظاهرة بأنها لا تعرف اللغة التى يتحدث بها ، وأخيراً لا يجد الشاعر ما يلوذ به إلا هذه البقايا التى تنم عن الحياة التى كانت بها من الثمام ومن موقد النار . . ونحن هنا مع النابغة وفى هذا الإطار فى عمق الفن الشعرى الذى يمثل عودة الفكر البشرى إلى بداياته التى كان يرى فيها للجماد ولكل ظواهر الطبيعة روحاً إنسانياً . .

ومعنى ذلك أن هذه القصيدة النادرة بحق لا تشتمل على تصوير الحالة النفسية للإنسان والحيوان فقط ، كما سترى ، وإنما الحالة النفسية للجماد أيضاً ، فالدار متضامنة مع سيدتها فى الغضب من هذا المحب الذى عزم على الرحيل وأنفذ عزمه فعلاً قاطعاً حبل المودة ، وذاهباً إلى غير عودة ، ولهذا اتخذت منه هذا الموقف .

❖ الشخصية الإنسانية :

والشاعر يعود بذاكرته إلى الوراء ليقص علينا قصته مع نعم ، وهو يحقق المفهوم العميق للقصيدة بأحداثها ومواقفها وبالملاحم الخاصة بشخصياتها وأحوالهم النفسية ، وإذا كان القسم الأول من القصيدة قد جرت « أحداثه » بين الشاعر وبين دار نعم ، فهو فى هذا القسم الثانى يصور الأحداث التى جرت بينه وبين نعم أولاً ثم بينه وبين نفسه ثانياً .

إن الشاعر يصور أيام الهناءة مع المحبوبة وصراعه مع نفسه من أجل الرحيل عنها ؛ لأنه يرى هذا الهوى ضلالاً وعماية عمماً هو أهم من الأمور ، ويبلغه أن نعماً التى علمت بنيتة على هجرانها مستاءة لذلك وعاتبة عليه هذا التفكير ، وهو يقابل ذلك بأسلوب مهذب فيه التفهم لموقفها والإصرار على موقفه :

أَنْبِثُ نَعْمًا عَلَى الْهَجْرَانِ عَاتِبَةً سَقِيَا وَرَعِيَا لَذَاكَ الْعَاتِبِ الزَّارِي (١)

(١) الديون ص ٢٠٢

والناطقة يصور هذا الموقف الدقيق النادر في الشعر العربي لساعة الرحيل بقوله :

رأيت نعمةً وأصحابي على عجلٍ والعيس للبين قد شُدَّتْ بأكوار
فريعَ قلبي وكانت نظرةً عرضتُ حيناً وتوفيقَ أقدارٍ لأقدار^(١)
بيضاء كالشمس لاحت يوم أسعدها لم تؤذ أهلاً ولم تفحش على جارٍ

ونظرية « التخيل » التي قال بها الفارابي تتحقق بصورة دقيقة بارعة في هذين البيتين ، فنحن أمام مشهد من مشاهد الحياة تحققه ألفاظ اللغة وحدها تلك التي ترسم هذا الموقف المسرحي المؤثر بكل عناصره من استعداد الشاعر وأصحابه للرحيل وقد شددت الرواحل بالأكوار ، وفي هذه اللحظة العجلى من وشك الرحيل تظهر نعم فجأة على غير انتظار ويلخص الناطقة حالته النفسية المفاجئة تلخيصاً بسيطاً وعميقاً ومؤثراً إلى أبعد الحدود في هذه الجملة الصغيرة : « فريع قلبي » حيث « الفاء » تصور الاستجابة السريعة للموقف ، وحيث « الارتياح » هي اللفظة الوحيدة المعبرة عن حالة الشاعر النفسية في هذه اللحظة تعبيراً غاية في الدقة والصدق والعمق ، ويلخص الشاعر أيضاً الموقف بينه وبين محبوبته بالنظرة التي عرضت والتي « كانت توفيق أقدار لأقدار » هذه النظرة التي كانت أبلغ من أى حوار لأنه لم يعد بين الشاعر ومحبوبته ما يقال بعد أن حزم أمره فعلاً وهياً نفسه لوشك الرحيل ، والحق أنه مهما قيل في وصف براعة الناطقة في تصوير هذا الموقف ، فإن هذه البراعة الفنية تظل عملاً فريداً في دقته وروعته بدون أية مبالغة !

وتحقيقاً للأسلوب القصصى في هذا الجزء الثانى من القصيدة نرى الشاعر يرسم الملامح المادية والمعنوية للشخصية فيما مر بنا عند استعراض الوصف المادى والمعنوى للمرأة عند الناطقة في مثل قوله :

(١) الديوان ص ٢٠٢

تلوث بعد افتضال البرد مئزرها لونا على مثل دعص الرملة الهارى
والطيب يزداد طيباً أن يكون بها فى جيد واضحة الخدين معطار^(١)

ونرى الحوار يدور بين الشاعر و«نعم» بطريق غير مباشر فهى تعرف أنه عازم على فراقها ويبلغه عتابها عليه فى ذلك ، وهو يرد عليها أيضاً رداً غير مباشر ، ومن الواضح أن الشاعر قد مهد لهذا الفراق بانقطاعه عن لقائها حيناً ، وفى هذه الأثناء دار هذا النوع من الحوار ، فلما التقت عيناهما فجأة فى لحظة الرحيل لم يكن هناك ما يقال ، وإن كانت عينها قد قالت كل شيء فى هذه اللحظة الدقيقة .

ومن قصة الشاعر مع «نعم» فى هذا الجزء «الإنسانى» من القصيدة إلى قصة الشاعر مع نفسه بعد فراقه لها ، وهى قصة محورها الندم الشديد ، لكن الشاعر يظل ثابت الجنان ماضياً فى سبيله ، ويدور الحوار هنا بين الشاعر وصاحب له وهو فى الواقع حوار بين الشاعر وذاته ، فهو يدعو صاحبه إلى أن يتثبت معه لأنه حائر لا يدرى أبهى وجه نعم فى هذه الساعة من الليل التى مال فيها النجم للمغيب ، أم يرى سنا من البرق أم ضوءاً من النار ؟ وهو يرد على هذا التساؤل بقوله : إنه متأكد من أن ما يراه هو وجه الحبيبة ، وقد بدا له فى ظلمة الليل كما كان يبدو له من خلال الأبواب والاستار ، وهذا الإنسان الذى طحنه هذا التردد بين نداء العاطفة ونداء العقل نراه يثوب إلى رشده من هذا الوهم الذى بلغ من قوته هذا المبلغ لينتقل مما ترى العين الواهمة إلى ما تسمع الأذن الواعية ، فهذا غناء الحمام لا يزال يذكره بمحبوبته التى لا يستطيع نسيانها ، ثم نراه يقسو على نفسه قائلاً : إن هذه الرواحل التى أعدها لهجرها إنما تبعت رأيه السفیه المذبذب !

أرأيت أدق أو أعمق أو أروع من هذه المعانى المعبرة بصدق عن هذا اللون

(١) الديوان ص ٢٠٢

من المشاعر الإنسانية ؟ فلتأملها في أبيات النابغة العاشق الذي رجّح نداء العقل على نداء العاطفة واحتمل في سبيل ذلك ما احتمل من عذاب نفسى ، وهو يصوغها في هذا الأسلوب القصصى الجميل :

أقول والنجم قد لاحت أو أخيره إلى المغيّب ، يبيّن نظرة حار
للحّة من سنا برق رأى بصري أم وجه نعم بدا لى ، أم سنا نار
بل وجه نعم بدا والليل معتكر فلاح من بين أبواب واستار
إذا تغنى الحمام الورق ذكرنى وإن تعزيت عنها أم عمار
إن الحمول التى باتت مهجرة يتبعن كل سفية الرأى مغيار^(١)

هنا ينتهى الجزء الثانى الذى اختص بالشخصية الإنسانية فى هذه القصيدة لتبدأ فى الجزء الثالث والآخر قصة الحيوان الذى حمل الشاعر فى رحلة الفراق ، والشاعر فى هذا الجزء الثالث يسقط على الحيوان عذابه النفسى ، فهو قد اختار لرحلته ناقة قوية قادرة على اجتياز أهوال الطريق ، وهى فى قوة احتمالها أشبه بثور وحشى يقدمه الشاعر كما يقدم القاص شخصية من شخصيات إحدى قصصه ، فهو طريد وحيد بعد أن أبعدت عنه حلائله ، وهو مع وحدته قد تمتع بشيء من الغذاء الجيد ، ولا ينسى الشاعر أن يرسم لنا ملامحه الجسمية أيضاً فأعلاه أبيض ما عدا صدره وقوائمه التى تبدو وكأنها

وسمت بالقار :

كأنما الرجل منها فوق ذى جد ذب الرياد إلى الأشباح نظار
مطرّد أفردت عنه حلائله من وحش وجرة أو من وحش ذى قار
مجرّس وحّد جون أطاع له نبات غيث من الوسمى مكار
سرائه ما خلا لبان لهق وفى القوائم مثل الوشم بالقار^(٢)

(١) الديوان ص ٢٠٣ ، واليت الأخير ورد فى جمهرة أشعار العرب للقرشى .

(٢) الديوان ص ٢٠٣

هذا هو بطل القصة فى هذا الجزء من القصيدة ، ولأنه لا بد للقصة من صراع ، فالشاعر يعرض لنا الثور وهو يصارع الطبيعة ثم الإنسان ، أما الطبيعة فهو مستسلم لها لا يفعل أكثر من الاحتماء من قسوتها ، لكن النابعة يخيّل لنا الطبيعة نفسها فى شكل إنسانى أيضاً فقد « باتت » للحيوان هذه الليلة الباردة الممطرة تقذفه بوابل من مطرها وحصبائها بينما « استضافته » إحدى الأشجار التى لجأ إليها احتماءً من غضبة الطبيعة . إن الشاعر هنا يتوخى إضفاء الصفة الإنسانية على الليلة وعلى الشجرة : الأولى تقسو والثانية تحنو ، الأولى هى الزمان والثانية هى المكان ، وهذا هو القسم الأول من الجزء الثالث من هذه القصيدة يسوقه الشاعر فى هذا الأسلوب القصصى البارع :

باتت له ليلة شهباء تسفعه منها بحاصب إشعان وأمطارٍ

وبات ضيفاً لأرطاة ، والجاء مع الظلام إليها وابلٌ مسارٍ

أما القسم الثانى فيتمثل فى صراع الحيوان مع الإنسان مع الصائد وكلابه . . لقد كان فى القسم الأول يعانى فقد الخنثان ، وها هو يعانى فقد الأمان وهى معاناة أقسى وأخطر من الأولى لأنها تتعلق بفقد الحياة نفسها .

والشاعر فى أسلوبه القصصى حريص على رسم شخصية القصة رسماً يخيّل لك أنك تراها بعينيك . . إنه يصور هذا الصائد ويصور كلابه تصويراً دقيقاً قبل أن يعرض الصراع الذى هو جره وروح القصة :

حتى إذا ما انجلت ظلماء ليلته وأسفر الصبح عنها أى إسفارٍ

أهوى له قاتصٌ يسعى بأكلبه عارى الأشاجع من قناص أثمار

محالف الصيد هباش له لحسم ما إن عليه ثيابٌ غير أطمسار

يسعى بغضفٍ يراها فهى طاوية طول ارتحال بها منه وتسيارٍ

وهذا التصوير المفصل الدقيق للصائد وكلابه يكون تمهيداً فنياً طبيعياً للصراع الذى هو روح القصة دائماً ، فقد أرسل الصائد عشرًا من كلابه الضارية

تتهاجم الثور الذى اختار الكر فى هذه اللحظة لا الفرار ، وكأنما هو إنسان يخشى عار الفرار فى موقف الدفاع عن الحرمات ، ويفصل الشاعر « أحداث » المعركة الحدث تلو الحدث ، فقد قضى على الكلاب الثلاثة التى تقدمت بقية الكلاب واحداً بعد الآخر ، ثم قضى على السبعة الباقية منها ، وكل ذلك بقرنه الحاد الذى مزقها به جميعاً شر ممزق . فلنتأمل براعة الشاعر فى هذا الأسلوب : نقصصى الدقيق لأحداث هذه المعركة :

حتى إذا الثور بعد التفر أمكنه	أشلى وأرسل غضفاً كلها ضار
فكر محمية من أن يفسر كما	كر المحامي حفاظاً خشية العار
فشك بالروق منها صدر أولها	شك المشاعب أعشاراً بأعشار
ثم انتنى بعد للثانى فأقصده	بذات ثغر يعيد القعر نعار
وأثبت الثالث الباقي بنافذة	من باسلي عالم بالطعن كزار
وظل فى سبعة منها لحقن به	يكر بالروق فيها كر أسوار
حتى إذا ما قضى منها لباتته	وعاد فيها بإقبال وإدبار
انقض كالكوكب الدرئ منصلتا	يهوى ويخلط تقريباً بإحضار
فذاك شبه قلووس إذ أضر بها	طول السرى والسرى من بعد إيكار ^(١)

ويمكننا أن نرى مثالا آخر للأسلوب القصصى عند النابغة فى قصيدة أخرى كانت المرأة محورها الأساسى هى قصيدته فى « سعاد » ، فهو يورد حواراً بينها وبينه ، وفى إجابته لها يذكر قصتين إحداهما قصة سيدة من الحرم عرضت عليه جلوداً ليشتريها فأبى ، والثانية هى قصة ناقته القوية فى سيرها ليلاً ونهاراً واحتمالها لمشاق الطريق .

وإذا كان الأسلوب - بحق - هو الإنسان - فإننا مع النابغة فى أسلوبه

(١) الديوان ص ٢٠٤

القصصى نرى إنساناً يجمع بين التهذيب والحزم ، رأيناه كذلك فى حوارهِ غير المباشر فى قصته مع « نُعم » ، ونحن نراه هنا كذلك أيضاً فى حوارهِ المباشر مع سعاد :

قالت أراك أنا رحلى وراحلة تَغشَى متالف لن ينظرنسك الهرما
حيّاك ربى فإنا لا يحلّ لنسا لهو النساء وإن الدين قد عزمنا
مشمريين على خوص مزمنة نرجو الإله ونرجو البر والطعما (١)

فهو مع حزمه ورفضه ما يسميه لهو النساء يحيط ذلك بهذه التحية الكريمة ، ويعلله باستجابته لنداء الدين وجدّه فى نيل رضا الله وبرّه . وهو مع ذلك يرى الهوى لوناً من السفه هنا كما رآه عماية وضلالاً مع « نُعم » ، وعجيب أن مثل هذا الشاعر تحرص النساء على قربه وتحزن لفراقه مع أنه لا يباهى أبداً بذلك ، وإنما هو ينص ما يجرى أو ما يقول إنه يجرى بينه وبينهن زاهداً - فى أغلب الأحيان - فى المرأة وفى وصالها برغم جمالها الذى يصفه وصفاً بارعاً ، ويرغم سعيها إلى بقاءه بجوارها ، ويرغم نفسه التى تنازعه إليها ، لكنه صاحب أهداف فى الحياة أكبر من الحب .

والنايعة يستمر فى حديثه إلى سعاد مباحياً بنسبه وكرمه ورحيله المستمر ، وفى أثناء ذلك يروى تلك القصة الصغيرة التى عرضنا لها فيما سبق والتى يهمننا منها الآن هذا الحوار بينه وبين بائعة الجلود :

كادت تساقطنى رحلى وميثرتسى بذى المجاز ولم تحسن به نعماً
من قول حريمية قالت وقد ظعنوا هل فى مخفيكم من يشتري أدمأ
قلت لها وهى تسعى تحت لبتها لا تحطمتك إن البيع قد ررما
وامتداداً لهذا الحوار نفسه يروى النايعة لسعاد قصة ناقته الفتية فى صراعها

ليل نهار مع وعورة الطريق وشدة البرد ، وهى مع ذلك - كمادة النابغة فى وصف الناقة بالقوة - أشبه بثور وحشى يجتاز الصعاب ويخرج منها فتياً مثل نصل السيف :

باتت ثلاث ليالٍ ثم واحدة بذى المجار تراعى منزلاً ريماً
فانشق عنها عمود الصبح جافلاً عدو النحوص تخاف الفانص اللحماً
تحيد عن أستى سود أسافله مشى الإمام الغواذى تحمل الأدماء
أو ذى وشوم بحوضى بات منكرساً فى ليلة من جمادى أخضلت ديماء
بات بحقف من البقار يحفزه إذا استكف قليلاً تربه اتهدما (١)
فهذه قصيدة مسوقة كلها فى أسلوب قصصى مثل قصيدة النابغة السابقة فى « نغم » بكل عناصر هذا الأسلوب من شخصيات وحوار وأحداث تعكس بطبيعتها صراعاً بين شيئين أو موقفين . بل إنك لترى هذا الأسلوب القصصى فى قصيدته فى المتجرده التى يبدوها بحوار بينه وبين نفسه ثم بينه وبين الغراب الأسود الذى كان صياحه إيذاناً بالفراق :

أمن ال مية رائج أو مقتصد عجلان ذا راد وغير مزود
زعم الغراب بأن رحلتنا غداً وبذاك تنعاب الغداف الأسود
لا مرحبا بغد ولا أهلاً به إن كان تفريق الأحبة فى غد (٢)
وهكذا نرى أن كثيراً من الجمال فى أسلوب النابغة فى جانب المرأة فى شعره يعود إلى هذا الأسلوب القصصى المتكاملة عناصره من الحوار ورسم الشخصية رسماً دقيقاً ، والعرض السكس الشيق للأحداث ، ومن أهم ميزات هذا الأسلوب عند الشاعر أنه يعرض مشاعره بصدق وعمق ودقة دون أن يحتاج إلى وصف مشاعره ذاتها . . إنه يعرض عليك الصورة المتحركة تاركاً الصورة نفسها تحمل الشحنة الانفعالية التى يريد نقلها بصورة طبيعية جميلة .

* * *

(٢) الديوان ص ٨٩ - ٩٠

(١) الديوان ص ٦٥

● التشبيه :

للتشبيه مكانة أساسية في الشعر اليوناني والعربي ، وقد أعلى أرسطو شأن الاستعارة في الشعر لأنها آية الموهبة والبصر بوجوه التشابه بين الأشياء (١) ، كما اعتبر حسان بن ثابت التشبيه مرادفاً للشعر نفسه لأنه حين أورد ابنه في كلام له تشبيهاً أقسم أن ابنه قال الشعر ! (٢) ، بل إن التشبيه والاستعارة هما عماد علم كامل في البلاغة العربية هو علم البيان الذي يضم كتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني أهم مباحثه .

وحيث نطالع الشعر الفرعوني نرى للتشبيه فيه مكاناً بارزاً ، ولعل شكوى الفلاح الفصيح التي استحوذت على إعجاب الملك المصري القديم في هذه الأيام هي أكثر الآثار الأدبية المصرية القديمة امتلاءً بالتشبيهات الجميلة (٣) .

والتشبيه في الأدب له أهمية المعادلة في العلم ، وكلاهما له نفس الغاية السامية للإدراك الإنساني لوحدة الأشياء في هذا العالم .

وفي أشعار النابغة الكثير من التشبيهات الرائعة ، لعل من أدقها وأجملها قوله الشهير للنعمان :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خِلْتُ أن المتأى عنك واسع (٤)

فدقة التشبيه واضحة هنا في حتمية إدراك الليل للمسافر بوجه خاص ، وهذه الحتمية الكونية يجعلها الشاعر بمهارة مرادفة لحتمية إدراك الملك له برغم فراره منه ، وبهذا يرضيه كل الرضا بدقة هذا التشبيه وسعة أفقه ، ومع هذا يزيد الشعر نفسه عمقاً بعودته إلى وحدات الطبيعة وحركتها الأولية .

ومثل ذلك قوله أيضاً

فإنك شمسٌ والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منها كوكبٌ

(١) د . شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص ١٢٨ .

(٢) عبد القادر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ١٦٧ .

(٣) انظر سليم حسن : الأدب المصري القديم ص ٦٤ - ٨٠ .

(٤) الديوان ص ٣٨ (٥) الديوان ص ٧٤ .

وأيضاً فإن جمال التشبيه هنا يعود إلى دقته في أن طلوع الشمس يخفى الكواكب حيث لا يظهر مع سطوع نورها نور آخر ، وفي هذا التشبيه وسابقه لم نتعرض لما يسمى بالمبالغة ؛ لأن المبالغة هنا بديهية لا تحتاج إلى مجرد إشارة ، ومع هذا فدقة التشبيه واضحة في الأول من حيث ما أراده الشاعر من تشبيه حتمية الإدراك ، وفي الثاني من حيث ما أراده من إبراز العظمة والتفوق .

نأتى الآن إلى التشبيهات التى وردت في شعر النابغة في المرأة .
ولا تخرج التشبيهات عن تشبيه شيء بشيء أو هيئة بهيئة أو حركة بحركة لأن تقسيم الموجودات من حيث ماهيتها وحركتها هو التقسيم الشامل والدقيق في نفس الوقت ، ويكفى أن اللغة نفسها تنقسم إلى قسمين أساسيين هما الأسماء والأفعال وهما ليسا أكثر من الانقسام فيما يقابلهما في الوجود من الأشياء والحركات ، وصحيح أن في كتب الأدب العربي أقساماً كثيرة للتشبيهات إلا أن هذا التقسيم في نظري هو أوفاهما وأدقها .

(أ) التشبيه بالشئ أو الهيئة :

وهذا التقسيم من التشبيه ينقسم بدوره إلى قسمين أحدهما حَضَرِيّ والآخر بدوي لأن النابغة عاش البيتين أو عاش بينهما .

فمن التشبيهات الحضرية قوله في المتجرده :

والنظم في سلك يزين نحرها ذهبٌ تَوَقَّدَ كالشهاب الموقد^(١)

وقوله :

ويفاحم رَجُلٌ أثيث نبتة كالكَرْمِ مَالٌ على الدعام المسند^(٢)

(١) الديوان ص ٩١

(٢) الديوان ص ٩٦

وكقوله :

بمخضَّبٍ رَخْصٍ كأنَّ بناته عَنَمٌ على أغصانه لم يعقد (١)

فهذه التشبيهات هي تشبيه هيئة بهيئة ، ونلاحظ أن الشاعر يستمدّها من الأجرام السماوية ومن النباتات ، وهو في الأول يشبه جماداً بجماد حيث الحلّى تشبه في لمعانها الشهاب ، بينما يشبه كثافة شعر المرأة بالكرم المائل على الدعام المسند وهو تشبيه فريد في جماله ودقته من حيث سواد اللون ولمعانه والالتفافات الكثيرة في هذا الشعر مما يجعله حقاً أشبه بعناقيد الكرم التي بلغ من كثافتها احتياجها إلى دعامة تستند إليها ، فنحن أمام لمحة تشبيهية رائعة حقاً !

ونراه يعمد في البيت الثالث إلى تشبيه بناتها المخضّب بالشعر الأحمر النابت في شجر السمر وهو تشبيه شاع وذاع كثيراً في الشعر العربي ، ومن هذه التشبيهات الحضرية تنتقل إلى التشبيهات البدوية في قول النابغة في قطام مشبهاً لها بالظبية في طول عنقها وصوتها :

كأنَّ الشذر والياقوت منها على جيداء فاترة البغام (٢)

وهو هنا يشبه الإنسان بالحيوان ، أي الأعلى بالأدنى على سلم الرقي ، وإذا رجعنا إلى حازم القرطاجي في كتابه « منهاج البلغاء » وجدنا إشارته إلى « أن المحاكاة التي يقصد بها اجتماع وضوح وظهور نبل الشاعر وحذقه منصرفة إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء النباتية » (٣) .

ويكون جارياً على هذا الانحياز تشبيه الإنسان بالحيوان كما في هذا النموذج .

(١) يروى في الأصل : عنم يكاد من اللطافة يعقد وهو إقواء ، والرواية الأخرى في هامش نسخة الأعلام وهي الأصح من حيث القافية . انظر الديوان ص ٩٣

(٢) الديوان ص ١٣١ (٣) القرطاجي : منهاج البلغاء ص ١١٢

ومن نماذج التشبيهات البدوية عند النابغة قوله :

وهنّ كأنهنّ نعاجُ رَمَلٍ يسوينّ الذبول على الخدام

ونعاج الرمل هي البقر الوحشي تشبه به النساء في حسن العيون وسكون المشي^(١) ، وهذا التشبيه المتعلق بالهيات ينطبق على الشطر الأيمن ، بينما ينطبق على الشطر الأيسر من البيت التشبيه الخاص بالحركة ، وهي تُذكرنا بحركة النساء الأسيرات في تسوية ذيول أنوابهن على الخلاخيل في سوقهن^(٢).

ومن هذا اللون من تشبيه الهيئة قول النابغة :

تذكرني أطلال هندٍ مع الهوى دعائم منها قائمٌ ومستزَعٌ^(٣)

على العصر الخالي كأنّ رسومها بتنحية الركبتين وشئٌ مرجعٌ

❖ تشبيه الحركة :

إلا أن تشبيه الهيئة يُعدُّ قليلاً في الكم إذا قيس بتشبيه الحركة عند النابغة وهذا شيء طبيعي بالقياس إلى ما درسناه سابقاً من غلبة الأسلوب القصصي على شعر النابغة في المرأة فقد أحصيتُ تشبيهاته في هذا الجانب وحده فبلغت اثنتين وأربعين تشبيهاً بلغت تشبيهات الهيئة منها عشرة ، وبذلك تبلغ تشبيهات الحركة اثنان وثلاثين تشبيهاً ، أي أن ما يقرب من ربع عدد التشبيهات فقط هي تشبيهات هيئة وثلاثة أرباعها تشبيهات حركة ، وهذا يضاف إلى جانب الأسلوب القصصي مزيداً من الحيوية على شعر النابغة في هذا الجانب الذي نعتى بدراسته هنا .

ومن نماذج تشبيه الحركة عند النابغة قوله في المتجرّد .

قامت تراءى بين سجفى كلة كالشمس يوم طلوعها بالأسعد^(٤)

(١) انظر الديوان ص ١٣٥

(٢) نفس المرجع .

(٣) نفس المرجع ص ١٨٢

(٤) الديوان ص ٩٢

وينسجم هذا مع تشبيهه لنعم :

بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدها

وقد زعم ابنُ السكيت في روايته للديوان أن قصيدة النابغة في « نعم » منحولة ^(١) عليه غير أن مقارنة هذا التشبيه بالتشبيه الوارد في قصيدة المتجردة يثبت خطأ هذا الزعم ويؤكد أن قائلَ قصيدة نعم هو نفس قائل قصيدة النابغة لهذا « التشابه » الواضح في أسلوب القصيدتين في هذا الموضع من التشبيه ، ولعل من مزايا الدرس الأسلوبى اكتشاف المنحول على الشاعر وغير المنحول عليه لأن لكل شاعر سماته وبصماته الأسلوبية الدقيقة التى يكون من المتعذر تقليدها أو تزييفها بكل هذا القدر من الدقة .

ونعود إلى تشبيه النابغة للمتجردة هذا التشبيه الحركى الرائع :

قامت تراءى بين سجفى كلة كالشمس يوم طلوعها بالأسعد

فهذا القيام من جانب الحسنة والتراعى يقابله هذا الطلوع من جانب الشمس فى يوم أسعدها ، إنها حركة تقابلها حركة ، والفكر يشعر باللذة إزاء هذا « التوحيد » بين الحركتين لأن إدراك الوحدة فى تنوعات الوجود هى متعة الفكر الراقى فى كل العصور ، ومن ناحية أخرى فإن الفكر هنا يعود إلى أصل الأشياء فى تلك العملية التى تنتج بالتشبيه من الحى إلى غير الحى هنا ، وهو ما يتفق مع الشرط الذى وضعه حازم القرطاجى من اتجاه التشبيه من الأعلى إلى الأدنى أو ' إلى الجنس الذى يلى الجنس الأقرب كالاتجاه من الأشياء الحيوانية إلى النباتية ^(٢) فيما أشرنا إليه وفيما جعله القرطاجى دليلاً على نبل الشاعر وحذقه .

ولنر نموذجاً آخر من التشبيه الحركى فى قول النابغة فى وصف المتجردة أيضاً :

(١) ديوان النابغة ص ٢-٢ (٢) راجع حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص ١١٢

نظرت إليك بحاجة لم تقضها نظر العليل إلى وجوه العود^(١)

ولا شك أننا نلاحظ هنا دقة التشبيه بين الحالين ، ودقة التشبيه هي أبرز ما نجده عند النابغة في هذا المجال بالإضافة إلى ما يمكن أن ندعوه ابتكاراً بالقياس إلى رمانه على الأقل لأن نظر العليل إلى وجوه العائدين له الذين لا يستطيعون له شيئاً برغم حبه لهم في تشابهه مع نظر هذه المرأة ، تشبيه يمتاز بالدقة البالغة من ناحية ، وبالتجديد الذي يُحسب للشاعر من ناحية أخرى .

ولتر نموذجاً آخر من تشبيه الحركة عند النابغة في قصيدته في « نغم » واصفاً موقف الثور الذي شبه به ناقته حين أرسل عليه الصائد كلابه :

فكر محمية من أن يفر كما كرم المحامي حفاظاً خشية العار^(٢)

فقد شبه الثور في حركته هذه بالإنسان الذي يكر ولا يفر خشية العار ، وهذا اتجاه في التشبيه يخالف الشرط الذي ذكره القرطاجني في قوله بانصراف التشبيه إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب كتشبيه الحيوان بالنبات ، إلا أننا مع ذلك نجد تشبيه النابغة في هذا البيت تشبيهاً موفقاً جميلاً حقاً ، وذلك راجع إلى دقة التشبيه نفسه ، ولعلنا نرى هذا التشبيه عائداً إلى الأصل من ناحية أخرى غير ناحية الجنس الأقرب أو الأدنى هو ميل الفكر في طفولته إلى أنسنة الأشياء والأحياء ، وقد رأينا النابغة « يؤنس » الديار المهجورة في بداية هذه القصيدة في قوله :

فاستمعمت دار نعم لا تكلمنا والدار لو كلمتنا ذات أخيار^(٣)

ويشبه النابغة الثور في حركته مزهواً بنفسه بعد انتصاره على كلاب الصائد بالكوكب الدرّي في قوله :

(١) الديوان ص ٩٣ (٢) الديوان ص ٢٠٢ (٣) الديوان ص ٢٠٣

انقض كالكوكب الدرّى متصلاً بهوى ويخلط تقريباً بإحضار
وعما يدل على الصلة الوثيقة بين هذا التشبيه والاسلوب القصصى الغالب
على شعر النابغة فى المرأة أن هذا التشبيه جزء من قصة هذا الثور الذى شبه به
النابغة ناقته القوية المحتفظة بنشاطها برغم ما تعرضت له من متاعب وأهوال
الطريق .

ومن هذا اللون أيضاً قول النابغة يُشَبَّه اللهب الذى لا دخان له بالنحاس
تضربه القيون :

كان شواظهن بجانيه نحاس الصفر تضربه القيون (١)

والضمير هنا يرجع إلى الحمير ، وقد ساقها على مرتفعات الأرض شخص
قلق أحرق ، ويبدو أن شدة جريها جعل حوافرها المحتكة بما ارتفع من
الأرض تطلق شرراً أشبه بالنحاس حين يضربه الحدادون ، وهى صورة قاسية
لكنها تنطوى على دقة فى التشبيه عرفناها للنابغة ، والغريب أن « الأعلام »
الذى يشرح الشواظ بأنه اللهب بلا دخان يذكر أن النحاس يعنى الدخان (٢) !
ولست أدري كيف يستقيم هذا المعنى مع ضرب الحدادين له كما فى البيت ؟
هل هم يضربون الدخان أم يضربون النحاس الذى تنطلق من ضربهم له تلك
الشواظ كما هو المعنى الواضح للبيت ؟

بهذا نكون قد أوردنا نماذج كافية لتشبيهات النابغة فى إطار شعره فى المرأة
بقسميه المستقل بها والمشارك مع أغراض أخرى كالاعتذار والمديح ، وحتى
تكون لدينا صورة دقيقة لعدد التشبيهات فى هذا الإطار بنوعها الخاص بالهيئة
والخاص بالحركة نورد البيان البسيط التالى :

(٢) انظر الديوان ص ٢٢١

(١) ديوان النابغة ص ٢٢١

عدد أبيات النابغة فى المرأة

٣٥٧ بيتاً

مستقلة مشتركة

١٦٦ ١٩١

التشبيه

٤٤ بيتاً

تشبيه الهيئة تشبيه الحركة

١١

٣٣

وتبلغ النسبة المئوية للتشبيهات إلى المجموع الكلى للأبيات ١٢٣٢٪ بينما تبلغ النسبة المئوية من تشبيهات الحركة إلى الهيئة ٧٥٪ .

ويذكر عمر الدسوقي أن التشبيه هو أوسع ضروب البيان استعمالاً فى شعر النابغة ، وهو بارع فيه براعة الفنان المقتدر (١) ، وقد ضرب العديد من الأمثلة على براعته فى التشبيه فى مثل قوله :

ترائب يستضىء الحلى منها كجمر النار يذر فى الظلام

ولعل النسبة العددية الواردة للشاعر فى جانب المرأة تفسر هذا الإحساس باتساع مجال التشبيه عند النابغة بوجه عام .

* * *

• سمات أسلوبية أخرى فى شعر النابغة :

السمات الأسلوبية المميزة لشعر النابغة فى المرأة هى أسلوب القصة بشخصياتها من الإنسان والحيوان والجماد ، وأسلوب التشبيه الذى امتاز بدقة عالية وبلغت نسبة تشبيه الحركة ثلاث أرباع التشبيهات الكلية والرابع فقط لتشبيهات الهيئة مما ينسجم مع المنحنى القصصى المميز لأسلوب النابغة الشعرى ، وبقي الآن أن نعرض للسمات الأخرى المميزة لأسلوب النابغة وهى غلبة استعمال صيغة الحال على شعره فى المرأة ، ومهارته فى العدد ، وميله

(١) عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ص ٢٤٢

إلى استكمال معنى البيت في بيت تال له ، ولعل هذا الملمح الأخير له علاقته بالأسلوب القصصي البارز عند الشاعر ، بالإضافة إلى تلك السمة المحورية الأساسية في حسن اختيار الشاعر لألفاظه ، وهذا الاختيار هو الوسيلة الأساسية لجمال تركيب الجملة لدرجة أن « جابسون » يرى أن الوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار مع محور التركيب (١) ولعل الدقة هي أهم ما يمتاز به النابغة في تشبيهاته واختياره لألفاظه مما أشار إليه عمر الدسوقي ، وهي دقة تنسجم انسجاماً واضحاً مع النزعة العددية الواضحة في فكر النابغة وهي نزعة عبرت عن نفسها عدة مرات فيما ستره .

وهذه هي أهم السمات المتبقية التي يمكننا رصدتها في أسلوب النابغة :

* الحال :

تكثر نسبياً صيغة الحال في شعر النابغة في المرأة الذي تبلغ أبياته ٣٥٧ بيتاً ، فقد استخدم الشاعر هذه الصيغة في حالتين الأفراد والجمع فيما يقرب من خمسين بيتاً منهما ، ففي قصيدة واحدة هي قصيدته في سعاد تتوالى هذه الصيغة كما يلي :

حيالك ربي فأتنا لا يحل لنا	لهو النساء وإن الدين قد عزمنا
مشعرين على خصوص مزعجة	نرجو الإله ونرجو البر والطعما (٢)
وهبت الريح من تلقاء ذي أرل	تزجي مع الليل من حرادها صرما
صهب الظلال أتبن الثين عن عرض	يزجون غيماً قليلاً ماؤه شهما
قلت لها وهي تسعى تحت لبتها	لا تحطمنك إن البيس قد زرما
باتت ثلاث ليال ثم واحدة	بذي المجاز تراعى منزلاً ريماً
فانشق عنها عمود الصبح جافلة	عبر النحوص تخاف القانص اللحما
مولي الريح روقيصة وجهته	كالهبرقى تنحى ينفخ الفحمما
حتى غداً مثل نصل السيف منصلتنا	يقرو الأماعر من نيتان والأكما

(١) انظر صلاح فضل : علم الأسلوب ص ١١٩ (٢) الديوان ص ٦٢

ومن صيغة الحال أيضا قوله :

أمن ال مية رائح أو مغتد عجلان ذا زاد وغير مسزدد (١)
قامت تراءى بين سجفى كلة كالشمس يوم طلوعها بالاسعد (٢)

وقوله :

فاوردهن بطن الأرض شعنا يصن المشى كالحدا التوام
فباتوا ساكنين ويات يسرى يقربهم له ليل التمام
وهن كانهن نعاى رمل يسوين الذبول على الخدام
يوصين الرواة إذا الموا يشعث مكرهين على الفطام (٣)

وقوله :

تعاورها الأرواح ينسفن تربها وكل ملت ذى أهاضيب راعد
وهكذا تبلغ نسبة استعمال الشاعر لصيغة الحال ١ : ٧ من مجموع شعره
فى المرأة وهى نسبة غير قليلة على أى حال . إذ تبلغ أبياته فى جانب المرأة
٣٥٧ بيتاً ، منها ٥١ بيتاً تحتوى على صيغة الحال .
وصحيح أن الدراسات الأسلوبية وخاصة فى الجانب التطبيقي لا تزال فى
بدايتها إلى الآن ، لكنى أرى أن استخدامها للأسلوب الإحصائى سيكتفى من
إدراك السمات الأسلوبية التى يتميز بها شاعر ما ، وخاصة على كون نسبة
استعماله لإحدى الصيغ النحوية نسبة قليلة أو عالية .

✱ إكمال البيت بتال له :

يعد البيت وحدة كاملة من حيث المعنى ، والوحدة الكاملة فى الجملة وفى
كل شىء فى هذا الوجود مكونة من شقين متكاملين ، ولست أدري كيف

(٢) الديوان ص ٩٢

(١) الديوان ص ٩١

(٣) الديوان ص ١٣٥

يكون هناك هذا العدد المجهول من التعريفات للجملة الذي يزيد على ثلثمائة تعريف (١) فيما ذكره يونس مع أن التركيب الثنائي للجملة التامة هو نفس تركيب كل الأشياء والأحياء في هذا الكون ، وهذا ابن يعيش يدرك هذا التركيب البسيط الواضح للجملة في قوله : « زيد أخوك » ، وقام بكر وهذا معنى قول صاحب الكتاب : المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى » (٢) .

وبيت الشعر لا يخرج عن كونه جملة كاملة أو جملة معطوفة على جملة ، فهو في الأعم الأغلب وحدة كاملة قائمة بذاتها ، وإن كان هذا لا يعنى مطلقاً أنها منفصلة تماماً عما قبلها وعما بعدها ، ولكن الأسلوب القصصى للشاعر يلجئه أحياناً إلى استكمال المعنى في بيت تال مثل قوله :

حتى إذا ما انجلت ظلماء ليلته وأسفر الصبح عنها أى إسفار
أهوى له قانص يسعى بأكلبه عارى الأشاجع من قناص أنمار (٣)
محالف الصيد هباش له لحم ما إن عليه ثياب غير أطمار
فنحن نرى أن البيت الأول في هذه المجموعة جملة غير تامة لأن المعنى إنما يكتمل بالبيت الثانى ، وهو نفس ما يتكرر فى البيتين التاليين فى نفس القصيدة :

حتى إذا ما قضى منها ليلته وعاد فيها بإقبال وإدبار
انقض كالكوكب الدرئ منصلتنا يهوى ويخلط تقريباً بإحضار
فالأسلوب القصصى اقتضى من الشاعر إكمال المعنى فى البيت التالى .

(١) انظر : نظام الجملة فى شعر المعلقات لمحمود أحمد نخلة . الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية سنة ١٩٩١ ص ٢٢ .
(٢) ابن يعيش : شرح المفصل ، القاهرة ، إدارة الطباعة المنيرية ، د . ت : ١٨/١
(٣) الديوان ص ٢٠٣

ونرى نفس الظاهرة عند التابغة في قوله :

لو أنها عرضت لأشعط راهبٍ عبد الإله ضرورة متعبدٍ
لرنا لرؤيتها وحن حديثها ولخاله رشداً وإن لم يرشدٍ

فنحن نرى جواب الشرط لا يتم في البيت الأول وإنما يوجهه الشاعر للبيت
التالي ، ولكننا لا نشعر مع ذلك بغضاضة لأن العرض الشائق للشاعر يجعلنا
ننسى ما اعتدنا عليه من استقلال البيت بمعناه الجزئي داخل القصيدة .

ومن ذلك قوله :

فما وخذت بمثلك ذات غربٍ حطوطٌ في الزمام ولا لجونٌ
أير بدميةٍ وأعز جارا إذا جعلت عرى ملكٍ تلين^(١)
وقوله أيضاً :

كأن رحلى وقد زال النهار بنا يوم الجليل على متائسٍ وحَدٍ
من وحشٍ وجرة موشى^٢ أكارعه طاوى المصير كسيف الصيقل الفرد^(٢)
وقوله :

فلما أن رأيت الدار قفراً وخالف بال أهل الدار بالي
تهضت إلى عذافرة صموتٍ مذكّرة تجلّ عن الكلال^(٣)
وقوله :

فإن كنت أمراً قد سؤت ظننا بعيدك والخطوب إلى تبالٍ
فأرسل^٤ في بنى ذبيان فاسأل ولا تعجل إلى عن السؤال^(٤)

(١) الديوان ص ١٧

(٢) الديوان ص ١٥١

(١) الديوان ص ٢٢٢

(٣) الديوان ص ١٥٠

وقوله :

قل للهيام وخير القول أصدقه والدهر يومض بعد الحال بالحال
ماذا رزئنا به من حية ذكسر نضاضة بالرزايا صل أصلال^(١)

هذه نماذج من أسلوب النابغة في عدم جعل البيت دائماً وحدة واحدة مستقلة بمعناها الجزئي ، فهي إذن سمة من سمات الأسلوبية عند الشاعر وهي سمة تنسجم مع أسلوب به القصصي انسجاماً واضحاً ، فالنزعة القصصية عند النابغة لا يكفيها دائماً مجال البيت الواحد ذلك أن القصة تقوم على الحدث ، وفي كثير من الأحيان لا يتسع مجال البيت الواحد ؛ لحدث ما أو لحوار ما ، مما يحتاج في إتمامه لبيت تال وهو ما نلاحظه في النماذج التي عرضنا فيها لهذه الظاهرة .

* العدد :

هناك سمة أخرى من سمات الأسلوب عند النابغة هي العدد ، وهي سمة نادرة في الشعر بوجه عام ، ولذلك فإن وجودها عند شاعر ما يجعلها ظاهرة تلفت النظر . . . إننا مع شاعر مغرم حقاً بتحديد العدد ، ليس من الطريف أن يهتم النابغة بعدد الليالي التي قضتها ناقتة بذى المجار بهذا الأسلوب :

باتت ثلاث ليالٍ ثم واحدة بذى المجار تراعى منزلاً رجا^(٢)

وهو يحدد عدد الكلاب التي أرسلها الصائد على الثور بأنها عشر :

حتى إذا الثور بعد النفر أمكنه أشلى وأرسل عشرأ كلها ضار^(٣)

وهو يفصل انتصار الثور على الكلاب العشر بعد أن يقسمها إلى مجموعتين أولاهما ثلاثة ، والآخرى سبعة كلاب على النحو التالي :

(١) الديوان ص ١٦٥

(٢) الديوان ص ٦٤

(٣) الديوان ص ٢٠٣ وهناك رواية أخرى « تحمل غضفاً » بدلاً من « عشر » .

فشك بالرمح منها صدر أولها شك المشاعر أعشاراً بأعشار
ثم انثنى بعد للثاني فأقصده بذات ثغرٍ بعيد القعر نعار
وأثبت الثالث الباقي بنافذةٍ من باسلي عالم بالطعن كرار
وظلّ في سبعةٍ منها لحقن به يكر بالروق فيها كَرَّ أسوار

وهذا الأسلوب يدل على منحنى دقيق في فكر الشاعر يقابل منحاه الدقيق الذي رأيناه له في الوصف وإثبات دقائق المنظر الذي يعرض له . . إنه يثبت أن الناقه لبثت ثلاث ليالٍ ثم ليلة بعدها فيكون المجموع أربعة ليالٍ ، وهنا يحنّ الشاعر نفسه بذكر العدد هنا والعدد هناك وحاصل الجمع البسيط هنا وهناك ، إلا أننا نلتقي عنده في هذا الصدد بما هو أكبر من ذلك وأبعد غوراً مما عرضنا له في النزعة القصصية في أسلوبه ، وهو هذه المعادلة الجبرية التي لم نر مثلها عند شاعر قبله ولا بعده حين دعا النعمان إلى أن يحكم حكماً دقيقاً مثل حكم فتاة الحى التي اشتهرت بحدة البصر والبصيرة معاً في هذه المعادلة الجبرية التي تمثلت في عدد من الحمام رآته طائراً مختلطاً ببعضه بين جيلين ، فلذكرت أن هذا العدد مضافاً إليه نصفه ثم حمامة واحدة يساوى المائة ، ومع أننا أثبتنا هذه المعادلة في حينها إلا أننا بصدد رؤية هذه السمة العددية التي تكررت في شعر النابغة تكراراً يدل على أنها حقاً سمة من سماته الأسلوبية . وهذه المعادلة هي :

$$\text{العدد} + \text{نصفه} + 1 = 100$$

$$100 = 1 + 33 + 66$$

$$\text{أو بلغة الجبر } 100 = 1 + \frac{1}{2} \text{ س}$$

احكم كحكم فتاة الحى إذ نظرت إلى حمامٍ شرعٍ وارد الشميد
يحفه جانباً ينقى ويتبعه مثل الزجاجاة لم تكحل من الرميد

قالت ألا ليتما هذا الحمام لنا إلى حمامتنا ونصفه فقد
فحسبوه فألقوه كما حسبست تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد
فكمّلت مائة فيها حمامتها وأسعرت حبة في ذلك العدد

هل لدينا بعد ذلك شك في أن هذه سمة أسلوبية بارزة متميزة عند النابغة ،
إزاء هذا التفصيل المتكرر والاهتمام الواضح بالأمور العددية التي تكشف عن
دقة في الفكر تفسر لنا دقته في الوصف ؟

وهي ظاهرة تلتقي كما ذكرت مع نزعة الدقة بوجه عام في فكر النابغة ،
فهو شاعر يمتاز بدقة بالغة في اختيار اللفظ ، وفي التشبيه فلا عجب أن تلتقي
هذه الدقة بنزعة عددية واضحة لأن العدد هو أعظم نموذج للدقة في الفكر
البشري وفي اللغة البشرية ، وهذا يؤكد لنا أن الأبيات الخاصة بزرقاء اليمامة
ليست أبياتاً موضوعية على النابغة ولا مقحمة إقحاماً في قصيدته الدالية كما
ذهب إلى ذلك الدكتور محمد زكي العشماوي (١) ، ولا أرى في الواقع ما
يراه من إسفاف وضعف وتكلف في أبيات هذا الجزء من القصيدة ، ومن أننا
نستطيع أن نستغنى عن هذه القصة ، بل أرى فيها الجمال والذكاء والإعجاب
الشديد من جانب الشاعر بما تمتعت به هذه المرأة من قدرة لا أقول بصرية ،
ولمّا رياضية تمثلت في هذه المعادلة الجبرية الرائعة التي تضاف إلى إعجاب
النابغة بالجانب المعنوي في المرأة ، فهو معجب بخلقها وسلوكها الطيب كما
رأينا ، وهو هنا معجب إعجاباً أشد بفكرها ، هذا الفكر الكمي الذي فاقت
به كثيراً من الرجال في عصرها ، فنحن لسنا أمام عيتين حادتي البصر ، كلا ،
ولمّا نحن أمام قدرة فكرية رائعة سجلها الشاعر البارح الدقيق هذا التسجيل
الشعري الجميل لهذه المرأة التي يقال إنها من بقايا سطم وجديس (١) ، أي
من بقايا حضارة من أقدم الحضارات في تاريخ البشر .

* * *

(١) الدكتور محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني ص ٧٥

(١) ديوان النابغة ص ٢٣

الخاتمة

عن طريق إدراك « النظام » الذى تقوم عليه ظاهرة ما من ظواهر هذا الكون - بما فيها الظواهر الأدبية - يمكننا أن نقوم بدراسة هذه الظاهرة دراسة علمية جيدة ، ولعلنا قد طبقنا هذا المفهوم للدراسة العلمية حين قسمنا شعر المرأة عند النابغة الذبياني إلى المحاور الأساسية الثلاثة متمثلة فى المعانى والمباني والخصائص الأسلوبية .

والحق أننى كنت كلما تقدمت فى درس الأجزاء التى يتكون منها كل محور منها ازددت إعجاباً بهذا الشاعر الجاهلى العظيم الذى تمتع بنفس كريمة فاضلة وسلوك طيب فى الحياة استطاع عن طريقه أن يجتاز أزمات الحياة ومخاطرها بسلامة وتوفيق وخاصة بعد الأزمة التى نشبت بينه وبين النعمان بن المنذر الذى دعاه إلى وصف زوجته المتجردة ثم غضب عليه لأن تجاوز الحد فى هذا الوصف ، ولأنه أثار بهذا الرصف عاصفة من الانتقاد داخل البلاط الملكى وخارجه ، لكن النابغة النبى أطلع مليكه بصنع تمثال شعرى للزوجة الحسنة أحسن التصرف بترك البلاط الملكى فى هذا الوقت ، وباعتذاراته التى هى آية فى حسن التصرف فى هذا الموقف .

ويشعر المرء بغير قليل من الاحترام لهذا الشاعر الذى حافظ على كرامته وعزة نفسه فى الحب ، فلم تكن المرأة هى شغله الشاغل أو على الأقل لم يدع ذلك وقد انفرد عن بقية الشعراء بمبادرته بالابتعاد عنها دون غرور أو نزق، بل إنه أحاط هذا الهجر فى أكثر الأحيان بالسلوك المهذب الحكيم والقول الجميل الكريم .

فنحن مع شاعر يحتذى بحق فى الفكر والسلوك الطيب ، وفى الاتزان وسعة الأفق وحسن التصرف والبعد عن سفساف الأمور ، وربما لهذا أقيمت

عليه الحياة ونال نعيمها في البدو والحضر ، وحرصت المرأة على استبقائه إلى جوارها ، بينما هو يغالب هواه سعياً وراء ما يراه أكثر أهمية في الحياة من مطالب المجد أو رضا الله وبره بقصد الحرم المكي في هذه الأيام .

وهذه الدراسة المتخصصة في أحد جوانب حياة النابغة أرجو أن تتبعها دراسات تتناول جوانب أخرى في حياة هذا الشاعر وشخصيته وهي دراسة تأتي تطوراً طبيعياً للدراسات الشاملة الرائدة للنابغة على يد أساتذة أفاضل كالـدكتور محمد ركي العشماوى والأستاذ عمر الدسوقي والأستاذ إيليا حاوى .

* * *

المراجع

- ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر .
- القاهرة سنة ١٩٥٦ ، تحقيق الحاجري وزغلول .
- ابن النحاس : شرح القصائد المشهورات المرسومة بالمعلقات .
- بيروت ، دار الكتب العلمية سنة ١٩٨٥ .
- أحمد الخوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى .
- القاهرة ، دار الفكر العربى ، د . ت ط ٢
- الأصفهاني : الأغانى .
- تونس ، الدار التونسية للنشر ، د . ت .
- أولمان ، استيفان : اتجاهات جديدة فى علم الأسلوب ، ترجمة شكرى عياد ضمن اتجاهات البحث الأسلوبى .
- القاهرة ، دار العلوم للنشر ، ١٩٨٥
- إيليا حاوى : النابغة : حياته وفنه ونفسيته .
- بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٠
- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة .
- تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦
- سليم حسن : الأدب المصرى القديم ، أو آداب الفراعنة .
- القاهرة ، دار أخبار اليوم ، ١٩٩٢

- شكري عياد : اللغة والإبداع . . دراسة في مبادئ الأسلوب العربي .
القاهرة ، أنترناشيونال برس ، ١٩٨٨
- صلاح فضل : علم الأسلوب . . مبادئه وإجراءاته .
القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨
- عمر الدسوقي : النابغة الذبياني .
القاهرة ، دار الفكر العربي ، الطبعة الخامسة .
- القرشي : جمهرة أشعار العرب .
- محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني .
القاهرة ، دار المعارف ، د . ت .
- النابغة : ديوانه .
القاهرة ، دار المعارف ، د . ت .

* * *

الفهرس

الصفحة

٣ مقدمة
٧	١ - المعانى
٩ السمات الأساسية فى غزل النابغة
١٢	• أولاً : جانب المرأة
١٢	أ - الغزل الحسى
٢٠	ب - الوصف المعنوى
٢٢	• ثانياً : جانب الشاعر :
٢٢	أ - الترفع
٢٨	ب - المعاناة
٣٥	٢ - المبانى
٣٧ مقدمة فى تركيب القصيدة
٣٩ معمار القصائد المستقلة
٤٠ قصيدته فى المتجرده
٤١ قصيدته فى نغم
٤٦ قصيدته فى سعاد
٥٠ معمار القصائد المشتركة
٥٧	٣ - خصائص أسلوبية

الصفحة	رقم الصفحة	الموضوع
٥٩	١٠	أسلوب القصة عند النابغة
٧٢	١١	التشبيه ودقته :
٧٣	١٢	أ - التشبيه بالهيئة
٧٥	١٣	ب - تشبيه الحركة
٧٩	١٤	سمات أسلوبية أخرى
٨٠	١٥	* الحال
٨١	١٦	* إكمال البيت بتال له
٨٤	١٧	* العدد
٨٧	١٨	● الخاتمة
٨٩	١٩	● المراجع

* * *

رقم الإيداع : / ١٩٩٣
الترقيم الدولي : I.S.B.N